Los sonidos de la música cubana

Evolución de los formatos instrumentales en Cuba



Armando Rodríguez Ruidíaz

Sinopsis

El propósito de este ensayo es presentar a los lectores un resumen cronológico de la evolución de los formatos instrumentales en la historia de música cubana, desde el descubrimiento de la Isla hasta nuestros días. En este trabajo investigativo se analiza el componente tímbrico de los más destacados géneros y estilos de la música cubana, y se abordan, entre otros, los siguientes aspectos:

La vihuela y la viola del renacimiento fueron los primeros instrumentos musicales cuyos sonidos se escucharon en Cuba después de los tambores, flautas y fotutos que ejecutaban los habitantes originales de la Isla; la guitarra del siglo XVII y XVIII en Cuba; ¿cómo eran los primeros tambores africanos que se escucharon en la Isla?; ¿de qué instrumentos estaba compuesta la orquesta de Esteban Salas?; los grupos instrumentales, orquestas y bandas en el siglo XVIII; La guitarra, el piano y el violín en el siglo XIX; ¿con qué instrumentos se ejecutaba la contradanza cubana?; los instrumentos afro-cubanos se integran por primera vez a la orquesta sinfónica; los sonidos del carnaval en el siglo XIX; el tiple y el güiro en los campos de Cuba; ¿cómo sonaba originalmente el danzón?; ¿qué es una *charanga francesa*?; los dúos, tríos, cuartetos, sextetos y septetos del *son*, y los nuevos instrumentos afro-cubanos; Orquestas y bandas en el siglo XX; la guitarra y el piano en el siglo XX; la *jazz band* cubana; conjuntos y orquestas populares en el siglo XX; el *rock* cubano; la nueva *conga* de *Miami Sound Machine*; *el songo*, *la timba*, el reggaetón y la *guapanga*.

Indice

Una reflexión preliminar

Para alcanzar una apreciación lo más completa posible sobre un particular estilo o género musical es esencial conocer la mayoría de los elementos que componen su estructura. No basta con poseer información sobre la naturaleza de algunas de sus características, como la melodía, la textura y el ritmo para formarnos una idea objetiva de cómo sonaban ciertos estilos musicales de épocas anteriores, ya que su instrumentación es tan importante como los demás parámetros.

Lamentablemente, en muchas ocasiones no se especifica esa particular característica en la notación musical, y debemos realizar investigaciones colaterales basadas en otras fuentes, tales como la representación visual de algunos instrumentos musicales, que nos permitan reproducir con la mayor exactitud posible la cualidad tímbrica de las obras analizadas.

Antes de la invención del fonógrafo, sólo podíamos conocer de qué manera sonaba en realidad una obra musical del pasado por medio de la información escrita, ya fuera por medio de algún sistema de notación musical o por documentos manuscritos o impresos. En muchos casos, tales como en el de la música medieval, no conocemos en absoluto con cuales instrumentos se ejecutaron exactamente ciertas obras, y en otros casos, como el de la contradanza europea y cubana del siglo XVIII, sólo podemos obtener información parcial sobre su instrumentación, e incluso sobre algunos de los elementos correspondientes a su textura musical.

Por ejemplo, en las contradanzas publicadas en Paris a finales del siglo XVIII, se acostumbraba sólo a escribir la melodía interpretada por el violín, sobre la cual los demás instrumentos improvisaban el acompañamiento, tal como en la partitura de una contradanza alemana llamada *Les Plaisirs de L'Arquebus*e que se encuentra en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos.[1]

En el caso de la guaracha cubana del siglo XIX, se conservan partituras impresas como la de La Guabina, que lleva la inscripción: "La Guabina, Guaracha Cubana, Arreglada para Canto y Piano, Por E. G. De M. Mellado", lo cual sugiere la preexistencia de una instrumentación original diferente, a partir de la cual se realizó la versión para piano.

De la contradanza y la danza cubana nos han llegado solamente partituras para piano que fueron publicadas desde principios del siglo XIX, pero sabemos por algunos testimonios escritos que aquella música fue también ejecutada por agrupaciones orquestales y corales. Como ejemplo

---

[1] Les plaisirs d'larquebuse – Contradanse Allemande. 17… Paris. Library of Congress [Contredanses;description des figures, plan des figures] [book]. 5v.: ill., music; 21-22 cm.
http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/loc.music.musdi.096/pageturner.html?page=8&from=contactsheet

de la anterior aseveración pudiéramos mencionar el testimonio de la reconocida investigadora Zoila Lapique, que menciona un comentario al respecto publicado en el periódico *La Prensa* el 17 de febrero de 1843: "Los coristas de ambos sexos de la compañía cantarán valses, danzas y rigodones, con versos a propósito al compás de la orquesta…" y también nos dice en referencia a un baile del mismo año: "Muchas señoritas, prendidas con gusto y elegancia, bailaban la danza cubana y el arrebatador wals [sic.], al compás de una orquesta completa…"[2]

En este trabajo nos proponemos ofrecer un recopilación cronológica de testimonios sobre los diferentes formatos instrumentales utilizados en la música cubana en general, de manera que ésta pueda facilitarnos la aproximación a una idea lo más objetiva posible sobre los sonidos originales de nuestro pasado musical.

Los primeros sonidos

La vihuela y la viola

La vihuela y la viola del renacimiento fueron aparentemente los primeros instrumentos musicales cuyos sonidos se escucharon en Cuba, después de los tambores, flautas y fotutos de conchas marinas que ejecutaban los habitantes originales de la Isla en sus fiestas y ritos religiosos.[3] En la Villa de Trinidad, durante el siglo XVI, un músico llamado Juan Ortiz es mencionado por el cronista Bernal Díaz del Castillo como "gran tañedor de vihuela y viola", así como también es mencionado otro vihuelista, el bayamés Alonso Morón.[4]

En 1680, el cantor y guitarrista original de la ciudad española de Burgos llamado Lucas Pérez de Alaiz, llegó a la Habana contratado para participar en la capilla de música de la catedral, que había sido creada sólo tres años antes, en 1677.[5] Ya en el siglo XVIII, más específicamente en 1722, encontramos en Santa Clara pequeñas agrupaciones de guitarras y bandolas, creadas con el propósito de brindar entretenimiento a la población. La bandola es un instrumento de la familia de la bandurria y el laúd español, que aunque desapareció de la práctica musical en la Isla de Cuba, sobrevive aún hoy día en diversos pueblos de América.

---

[2] Lapique, Zoila: *Presencia de la Habanera*, publicado en Panorama de la Música Popular Cubana, Editoriral Letras Cubanas, 1998, p. 157.

[3] Herández Ramírez, Giselda; Izquierdo Díaz, Gerardo: *Enseñanza de la música aborigen en el Instituto Superior de Arte. De la Investigación al aula.* Cuba arqueológica. Año III| num. 1| 2010. http://cubaarqueologica.org/document/ra3n1_06.pdf

[4] Giro, Radamés. Leo Brouwer y la guitarra en Cuba. Editorial Letras cubanas. La Habana, Cuba, 1986. p. 17

[5] Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 58

Incluso encontramos información sobre algunos grupos compuestos por guitarras, bandolas, flautas y pífanos (flauta natural aguda) en Santiago de Cuba, los cuales actuaban en las celebraciones de San Juan y de Santiago Apóstol.[6] Esos fueron algunos de los instrumentos con los cuales se acompañó, durante esa misma época, la música que se cantaba y se bailaba en los pueblos y las cortes de la metrópoli española.

El estilo de aquellas canciones bailables, cuyo ritmo, llamado hemiola o sesquiáltera, provenía predominantemente de las tradiciones arábigo-andaluzas, sirvió como base para la creación de nuevos géneros autóctonos como el Punto y el Zapateo criollo, los cuales utilizaron el timbre de los cordófonos originales, la guitarra, la bandurria y el laúd español, así como otras modificaciones posteriores de éstos como el *tiple* y el *tres* cubanos.

Los primeros tambores africanos

También se escuchó en Cuba desde muy temprano la música de los africanos que llegaron como sirvientes o esclavos desde la propia España o directamente desde Africa, los cuales crearon sociedades de ayuda mutua y fraternidades religiosas tan pronto como en el siglo XVI.

Según David H. Brown, aquellas sociedades, que fueron llamadas *cabildos*, "proveían en caso de enfermedad o muerte, celebraban misas para los difuntos, colectaban fondos para la liberación de sus miembros de la esclavitud, organizaban regularmente danzas y actividades recreativas los domingos y días de fiesta, y patrocinaron misas, procesiones y bailes de carnaval (ahora llamados comparsas) alrededor del ciclo anual de festivales católicos."[7]

Durante los domingos, las celebraciones de santos y algunos importantes días feriados, los *cabildos* organizaban grandes procesiones callejeras donde sus dirigentes y acompañantes se vestían con atuendos propios de los reyes y los altos rangos militares, mientras que aquellos que participaban en las procesiones y bailes llevaban "tocados de plumas y máscaras africanas con cuernos y adornos vegetales." El Día de Reyes, que se celebraba el 6 de enero durante la Epifanía, fue la más importante de aquellas festividades.[8]

Otra importante celebración donde participaron los *cabildos* fue la que corresponde a los tres días anteriores al Miércoles de Ceniza, los cuales se convirtieron en días de licencia conocidos como *Carnestolendas* o *Carnaval*.[9] Ya en 1697, el italiano Gemeli Careri menciona éstas celebraciones cuando nos dice: "…el domingo 9 de febrero los negros y mulatos, con pintorescos atuendos, formaron una congregación para divertirse en el carnaval." Esta es

---

[6] Giro: 1986, p. 18 - 19

[7] Brown, David H.: *Santería enthroned*, The University of Chicago Press, Chicago 2003, p. 34

[8] Brown, David H.: 2003, p. 35

[9] Feliú, Virtudes: *La Fiesta. Fiestas populares tradicionales de Cuba*. Instituto Andino de Artes Populares, p. 83.

supuestamente la información más antigua que se conserva acerca de la celebración de las fiestas carnavalescas en La Habana.

Nos dice Virtudes Feliú que: "…Este es el dato más antiguo relativo a las comparsas tradicionales habaneras y deja en claro que efectivamente los negros y mulatos se divertían en las *Carnestolendas* que celebraban los hispánicos y sus descendientes, vistiendo para ello ropas inusuales propias de estos festejos y en una agrupación o colectivo que Careri denomina "congregación", seguramente porque no se usaba aún (o él desconocía) el vocablo actual de "comparsa".[10]

A pesar de que no se conocen datos exactos acerca de los instrumentos que fueron utilizados en las festividades de los antiguos cabildos, podemos deducir que éstos fueron los membranófonos africanos que no estaban destinados a las celebraciones rituales, tales como los tambores de *bembé*, y *yuka*. En referencia a la diferencia entre los tambores rituales africanos, los cuales sólo podían ser ejecutados en celebraciones religiosas, y los profanos, que sí podían ser tocados en público nos dice Argeliers León: "A diferencia de los tambores rituales *batá* e *iyesá*, los cuales eran afinados por medio de un sistema de tensión en N..., los tambores de *bembé* sí se podían atesar por medio del calor, pues no poseían el carácter ritual de los tambores consagrados."

También expresa León al respecto que "…Los tambores de *bembé* son muy variados, desde los de gran tamaño – de más de un metro de alto y cilindroides – hasta tamborcitos hechos de barriles de envase. En ciertas zonas de Cuba, los tambores de *bembé* son hechos de tronco de palma, con un sólo parche clavado, y de poco más de medio metro de altura…"[11]

El conjunto de *yuka* estaba formado por tres tambores hechos de troncos rústicos (llamados por orden de tamaño: caja, mula y cachimbo) con parches de cuero de buey clavados al cuerpo del tambor, y se utilizaban los toques con dos palos sobre un trozo horadado de bambú llamado guagua o catá, o directamente sobre la caja del tambor.[12]

La descripción de estos instrumentos coincide hasta en su longitud [ya que un metro es igual a aproximadamente cuatro pies] con la del escritor costumbrista Francisco Baralt, relatando una fiesta típica de esclavos negros, ya hacia 1846: "El instrumento único que se usa en estas fiestas es una especie de tambor de un solo pedazo de madera de dos o cuatro pies de largo, de forma irregular y aproximándose más o menos a las figuras cónica o cilíndrica, hueco hasta la

---

[10] Feliú, Virtudes: p. 86.

[11] León, Argeliers: 1981, p. 46.

[12] León, Argeliers: 1981, p. 67.

mitad, y más generalmente horadado y cubierto el extremo de más diámetro con un cuero de carnero o chivo, rapado y sin curtir."[13]

También coinciden estas descripciones con las representaciones visuales de Carnavales, en La Habana durante el siglo XIX, de artistas como Víctor Patricio de Landaluze y Federico Mialhe, donde aparecen frecuentemente los tambores cilíndricos de parche clavado (sin tensores), ejecutados a horcajadas entre las piernas de los tamboreros, de forma muy parecida a como se ejecutan aún hoy día los tambores *yuka*. Debemos considerar que estos estilos ancestrales de ejecución han sido preservados como géneros fósiles, con pocas variaciones, hasta nuestros días.

Virtudes Feliú, citando a María Teresa Rojas, menciona también algunos *idiófonos sacudidos*[14] que eran utilizados en las antiguas representaciones carnavalescas : "…se tienen noticias de que en La Habana se celebraron las Carnestolendas desde mucho antes de 1585… En reducido número (cuatro o seis) salían los negros con marugas, sonajas, güiros y cascabeles, o cantando a secas tonadas chillonas…"[15]

Los sonidos de Europa en Cuba

Durante la primera mitad del siglo XVIII Alejo Carpentier menciona la existencia en Santiago de Cuba de una familia de músicos: "…la madre, Doña Bernarda Rodríguez de Rojas, criolla nacida en 1686, era arpista; su esposo, Leonardo González, componía seguidillas; la hija de ambos, Juana González, cantante y violinista, se había casado con Lucas Pérez Rodríguez, hijo del cantor de la catedral…"[16]

El 8 de febrero de 1764 arribó a Santiago de Cuba Esteban Salas y Castro, el maestro de la nueva capilla de música recientemente fundada en la catedral, quien fue también el primer compositor cubano cuya obra ha sido preservada hasta los tiempos presentes.

Esteban Salas contó para el desempeño de su oficio con un pequeño grupo vocal instrumental compuesto por tres tiples (sopranos), dos altos (contraltos), dos tenores, dos violines, un violón (violoncelo), dos bajones (fagotes primitivos), un arpa y un órgano. Con el

---

[13] Baralt, Francisco: *Escenas Campestres, Baile de los negros*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fef805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.htm. Consultado 12-23-15.

[14] Idiófonos sacudidos: Son instrumentos que deben ser sacudidos para producir sonido. Los mas famosos son las maracas y los cascabeles. *Organología*. https://organologia-grupo1.wikispaces.com/4.3.Sacudidos. Consultado: 10-19-15.

[15] Feliú, Virtudes: p. 84.

[16] Carpentier: 1979, p. 58

decursar del tiempo se añadieron al conjunto flautas, oboes, trompas y violas, "…llegando a constituir una pequeña orquesta clásica, capaz de ejecutar, a fines de siglo, sinfonías de Haydn, de Pleyel, de Gossec, así como música religiosa de Paisiello, Porpora y Righini."[17]

En 1793, poco después de la insurrección de los esclavos en Santo Domingo, llegaron numerosos colonos fugitivos a Santiago de Cuba, donde comenzaron a rehacer sus vidas por medio de diferentes ocupaciones, entre las cuales se encontraba la enseñanza y la práctica de la música. Al respecto menciona Carpentier que: "… Un músico, Monsieur Dubois, fundó la primera banda de pardos de Santiago..." y también que: "…Un tal Karl Rischer y Madame Clarais, que habían traído consigo un clavicordio, fundaron una orquesta que se componía de: flautín, flauta, oboe, clarinete, trompeta, tres trompas, tres violines, viola, dos violoncellos y batería…", y continúa relatando Carpentier: "Antes de la llegada de los franceses el minuet era bailado, solamente, en un círculo reducidísimo de la aristocracia cubana. Ahora, los fugitivos lo popularizaban, trayendo, además, la gavota, el passepied, y desde luego la contradanza…"[18]

Según Ned Sublette[19], los inmigrantes franceses fundaron el barrio de Tívoli en Santiago de Cuba y muy pronto comenzaron a ofrecer diversas fiestas y bailes. En 1799 se celebraron los primeros saraos donde se empleaba una de las dos únicas orquestas que existían en Santiago en aquella época. Aquellas orquestas estaban integradas por músicos negros y mulatos, y de acuerdo con Zoila Lapique constaban de: "uno o dos clarinetes, dos o tres violines, dos trompas, un bajo que llamaban *violín*, y, por último, un bombo al que daban el nombre de *tambora*."[20]

Continúa relatando Ned Sublette que: "Las plantaciones de café de los inmigrantes de Saint Domingue fueron diseñadas en el estilo de la elegante jardinería francesa del siglo XVIII, con avenidas y senderos que se extendían debajo de la sombra de altos árboles, bajo los cuales crecían las plantas de café, cuidadosamente rebajadas hasta una altura de cinco o seis pies. Con el transcurso del tiempo, estas haciendas se convirtieron en centros rurales de cultura, cuyas mansiones incluían bibliotecas, salas de billar, salones de danza y capillas. Sus dueños organizaban elegantes *soirees*, tal como lo hacían en Saint Domingue, donde los músicos negros tocaban en grupos compuestos de violín, violonchelo, arpa y flauta."[21]

De acuerdo con Zolia Lapique, el escritor costumbrista cubano-español Buenaventura Pascual Ferrer relata en forma epistolar cómo eran los bailes en La Habana a fines del siglo

---

[17] Carpentier: 1979, p. 62.

[18] Carpentier: 1979, p. 100.

[19] Sublette, Ned: *Cuba and its music*. Chicago Review Press, Inc., 2004, p. 116.

[20] Lapique, Zoila: 1998, p. 144

[21] Sublette, Ned: 2004, p. 117.

XVIII: "…Los bayles [sic.] de la gente principal se componen de buenos músicos y se danza en ellos la escuela [de contradanza] francesa."[22] Esta descripción sugiere que la contradanza era ya interpretada en aquella época por un conjunto instrumental.

También hacia el final del siglo XVIII "…el clave (clavicembalo o clavecín) es visiblemente desplazado por el pianoforte…" y de acuerdo con los anuncios publicados en el diario *Papel Periódico* se ofrecía a la venta en septiembre de 1792… "un fuerte-piano de exquisitas voces, fabricado en Londres."[23]

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la situación económica y social de la isla sufrió una drástica transformación. Hasta entonces, Cuba se había encontrado sujeta a numerosasa restricciones comerciales por parte del gobierno español y poseía un anticuado sistema económico de subsistencia; pero algunos sucesos históricos tales como la toma de la Habana por la corona inglesa en 1762, y la instauración del reinado de la Casa de Borbón en España, propiciaron un cambio muy positivo que encaminó a la Isla hacia un sendero de desarrollo por medio del establecimiento de una economía basada en el cultivo extendido de diversos productos destinados a la exportación, como el azúcar de caña, el tabaco y el café.[24]

La nación en general, y particularmente la ciudad de La Habana experimentaron grandes cambios, los cuales se reflejaron en una mejoría del nivel de vida y un aumento en el desarrollo urbano y las actividades culturales.

Entre los gobiernos del Marqués de La Torre y Luis de Las Casas (1771 a 1796) se construyeron nuevas fortalezas como La Cabaña, El Príncipe y Atarés, los fuertes de La Chorrera y Cojímar, y el Torreón de San Lázaro. Nace la Plaza de Armas, la cual contenía el Palacio del Segundo Cabo y el de Los Capitanes Generales, y se procede a la instalación de la Parroquia Mayor, que posteriormente pasa a ser la Catedral de La Habana. Entre 1792 y 1794 se edifica el Teatro Principal,también llamado del Coliseo o de la Alameda, la Casa de Beneficencia y la Alameda de Paula.[25]

Como resumen de la evolución de los formatos instrumentales en nuestra música, desde el descubrimiento de la Isla hasta el siglo XVIII, podemos decir que los primeros instrumentos musicales utilizados en Cuba después de su descubrimiento en 1492 fueron la vihuela y la viola,

---

[22] Lapique, Zoila: 1998, p. 138.

[23] Carpentier: 1979, p. 82.

[24] Rodríguez Ruidíaz, Armando: *El origen de la música cubana. Mitos y Realidades*, 2015, p. 41.

[25] Sorhegui, Arturo. *La trascendencia de la legislación en la evolución del puerto de la habana (1520 – 1880).* Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.estudiosatlanticos.com/aehe_files/Arturo_Sorhegui.pdf

muy probablemente tal como se acostumbraban a utilizar hacia finales del siglo XV, en sus modalidades de *vihuela de mano* y *vihuela de arco*.

Según David Puerta Zuloaga: "A finales del siglo quince, las vihuelas eran instrumentos en forma de ocho alargado, de fondo plano y mástil recto, con el clavijero en ángulo nulo o muy pequeño respecto al mástil. El número de cuerdas variaba entre diez y catorce, según que tuvieran 5, 6 ó 7 órdenes o pares. Estos órdenes se afinaban al unísono, o con una de las cuerdas a una octava más baja que su compañera.

Se distinguían tres tipos de vihuela: La *vihuela de arco*, que como su nombre indica, requería para su ejecución de un arco de crin de caballo. Las *vihuelas de arco* evolucionaron hacia las *violas de gamba*, las cuales dieron origen al violonchelo actual. La *vihuela de péñola*, que se tocaba con una pluma o plectro; las cuales, en simbiosis con las *mandoras* (laúdes de afinación aguda), fueron los antecedentes inmediatos de las bandurrias y mandolinas. Y por último la *vihuela de mano*, que se tocaba punteando las cuerdas con las yemas de los dedos."[26]

El nombre de estos instrumentos está relacionado a una familia de términos que posee amplias ramificaciones, y cuyo inicio es atribuido usualmente a diversos instrumentos antiguos tales como una pequeña lira latina llamada *fidícula*, de la cual supuestamente se derivan las denominaciones *fielle* o *vielle* en francés medieval, *viole* en italiano, *viola*, *viela* y *vihuela* en español, *fidele* en anglosajón, *fiddle* en inglés, así como *fiedel* y *viedel* en alto alemán.

Por otra parte, de acuerdo a David Puerta: "el nombre de *vihuela*, según opinión generalizada, procede de las palabras latinas *fides* y *fidúcula*,"cuerda". A través del latín medieval, estos sustantivos van transformándose en *fidula, vitula, citola, vigola* y finalmente *vigüela* y *vihuela*. (...) Desde el siglo XIII consta por escrito el nombre definitivo. En el texto anónimo *Libro de Apolonio* se lee: *"A guisósse la duenya, fiziénronla logar! tenpró bien la vihuella en un son natural." (...)*[27]

Nos dice Fernando Rodrigo con respecto a este tema: "Son conocidas las referencias al uso de "vihuelas de mano y arco" por parte de los músicos al servicio del Príncipe Don Juan antes de su muerte en 1497; también las reglamentaciones para el oficio de violeros contenidas en las ordenanza de Sevilla de 1502 mencionan varios tipos de vihuelas. En lo que se refiere a la presencia de la vihuela en América, documentos en el archivo de Indias indican que en la flota de Diego Colón a Santo Domingo, que partió de Sevilla y Sanlúcar en 1509, el secretario Rui

---

[26] Puerta Zuloaga David: *Los caminos del tiple*, Ediciones AMP, Bogotá, 1988. Consultado: 09-16-15. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/indice.htm

[27] Puerta Zuloaga David: 1988. Consultado: 09-16-15. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/indice.htm

González llevaba una "vihuela y cuerdas", y que durante todo el siglo XVI se trajeron de España "cuerdas de vihuela" al igual que copias de los libros de cifra de Fuenllana, Narváez y Daza.[28]

En 1680, llega a La Habana desde Burgos el cantor y guitarrista Lucas Pérez de Alaiz, para participar en la capilla de música de la catedral. El instrumento que tocaba Pérez de Alaiz no era ya la antigua vihuela, sino la más moderna guitarra barroca, llamada *española*, ya que es en España que Vicente Espinel le añade una quinta cuerda a la guitarra renacentista de cuatro órdenes (pares de cuerdas afinadas en unísono u octava), práctica que fue imitada después en toda Europa. Las guitarras barrocas fueron construidas generalmente de acuerdo al complejo estilo imperante, con los más lujosos materiales y una profusa ornamentación.[29]

De acuerdo con Don Rowe: "Aunque el patrón interválico entre los cinco órdenes se mantuvo constante, éstos podían ser afinados tanto en unísonos como en octavas. (se debe destacar que que los cinco órdenes de la guitarra barroca fueron afinados en los mismos tonos que las cinco primeras cuerdas de la guitarra moderna, aunque también se emplearon diferentes afinaciones). Generalmente el primer órden era simple, mientras que el segundo y el tercero estaban afinados en unísono. La disposición del cuarto y el quinto era variable; lamentablemente muy pocos compositores especificaban cual afinación era la más apropiad para su música."[30]

También se escucharon en la Isla, desde el siglo XVI, algunos instrumentos que ejecutaban los sirvientes y esclavos africanos durante diversas festividades, tales como el Día de Reyes, en las cuales se les permitía participar. De acuerdo a ciertos testimonios, aquellos instrumentos fueron muy probablemente los membranófonos cilíndricos de un solo parche, no consagrados, muy similares a los tambores de *bembé* y *yuka*; así como otros idiófonos sacudidos, tales como marugas, sonajas. güiros y cascabeles.

Más tarde tenemos noticia de grupos formados por guitarras y bandolas en Santa Clara, a las que se añaden flautas y pífanos en Santiago de Cuba. El pífano es una flauta travesera de afinación natural aguda (sin la adición de llaves metálicas), que fue muy utilizada en el ejército en grupos de flauta y tambor, así como en las bandas. Ya en la primera mitad del siglo XVIII se menciona una familia santiaguera cuyos miembros cantaban al son del violín y el arpa.

Este pequeño formato se expande en el conjunto utilizado por el presbítero Esteban Salas en la catedral de Santiago a partir del año 1764, donde encontramos una modesta agrupación vocal-instrumental de mayor envergadura, compuesta por: tres tiples (sopranos), dos altos

---

[28] Rodrigo, Fernando: Historia de la vihuela y la guitarra renacentista. Consultado: 09-16-15. http://www.laguitarra-blog.com/2011/11/23/historia-de-la-vihuela-y-guitarra-renacentista/

[29] Navarro González, Julián: *La enseãnza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.

[30] Rowe, Don and d'A Jensen, Richard: *Baroque Guitar for the Modern Performer. A Practical Compromise*. Guitar Review, #49, Fall 1981.

(contraltos), dos tenores, dos bajones (fagotes), dos violines, un violón (violoncelo), un arpa y un órgano, al que más tarde se añadieron flautas, oboes, trompas y violas.

A partir de 1793, los franceses de Saint Domingue radicados en Santiago de Cuba fundan la primera banda de música en esa ciudad, introducen el clavicordio, y forman diversas agrupaciones instrumentales compuestas por formatos tales como: flautín, flauta, oboe, clarinete, trompeta, tres trompas, tres violines, viola, dos violonchelos y percusión; o por uno o dos clarinetes, dos o tres violines, dos trompetas, contrabajo y bombo, así como en grupos de cámara más reducidos constituidos por una flauta, un violín, un violonchelo y un arpa.

Finalmente, encontramos menciones en las postrimerías del siglo, de agrupaciones musicales que eran empleadas en los bailes de La Habana, y también acerca de la presencia de un novedoso forte-piano inglés, ofrecido en venta mediante un anuncio impreso en el diario *Papel Periódico*.

Los sonidos del siglo XIX

Piano, Guitarra y Violín

Desde su llegada a Cuba a fines del siglo XVIII, el *forte-piano*, conocido posteriormente como *piano*, se estableció junto a la guitarra como uno de los instrumentos preferidos por el pueblo. Además de su utilización en bailes y conciertos, muy pronto se pudo encontrar el instrumento en numerosas casas de familia, donde fue un complemento esencial para la educación y el desarrollo de los más jóvenes, así como un núcleo alrededor del cual se organizaron reuniones y fiestas famililares.

Relata Alejo Carpentier en su libro *La música en Cuba* que: "El jueves 12 de febrero de 1801, el *Papel Periódico* había publicado el primer programa de concierto – de verdadero concierto – que puede hallarse en la antigua prensa cubana… [este decía] Gran concierto vocal e instrumental – Don Jorge Eduardo Saliment tiene la honra de anunciar al público que el sábado 14 del corriente dará un concierto a grande orquesta en que se tocarán las piezas siguientes:…"[31], y más tarde, en 1804 se anunciaba también en La Habana "…un concierto del Sr. Stamitz acompañado al fortepiano por una distinguida forastera recién venida…"[32]

En 1819 arribó a Santiago de Cuba el primer forte-piano, enviado directamente desde París,[33] y en 1832, el reconocido pianista Juán Federico Edelmann llegó a La Habana para

[31] Carpentier: 1979, p. 80.

[32] Carpentier: 1979, p. 81.

[33] Sublette, 2004, p. 117.

ofrecer un concierto en el Teatro Principal con gran aceptación por parte del público. Estimulado por su éxito, Edelmann se estableció permanentemente en la capital, y más tarde abrió al público una casa de música y una compañía de ediciones musicales.[34] Fue en esa casa editora donde se publicaron las partituras de los primeros generos autóctonos de la música cubana, la *contradanza* y la *guaracha*.

Edelmann se dedicó también a la enseñanza del piano, y bajo su guía se formaron varios pianistas y músicos de gran renombre, tales como Manuel Saumell Robredo (1818-1870), quien a pesar de que no obtuvo gran reconocimiento como ejecutante, elevó en sus composiciones el nivel de la *contradanza* cubana, desde el de una simple danza popular al de una verdadera pieza de concierto destinada a ser ejecutada en los más exclusivos salones de la alta sociedad habanera.[35]

Durante el siglo XIX surgieron en Cuba numerosos pianistas de fama nacional e internacional, entre los cuales se encuentran Pablo Desvernine (1823-1910), Fernando Arizti (1828-1888) y su hija Cecilia Arizti (1856-1930), así como Angelina Sicouret (1880-1945) y Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890).[36] Ruiz Espadero fue a su vez profesor de otros dos importantes artistas, Carlos Alfredo Peyrellade (1840-1908) e Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905), quien por su trayectoria como instrumentista, compositor y director de orquesta, así como por el enorme valor de sus composiciones musicales, es considerado como uno de los más representativos músicos de Cuba.[37]

Durante el siglo XIX, la guitarra continuó siendo el instrumento favorito de la música popular. Con la guitarra y otros cordófonos de origen hispano como el tiple, la bandurria y el laúd español, se acompañó a la sabrosa *guaracha* cubana, así como a las canciones románticas y al naciente *punto*, el cual se ejecutaba usualmente junto al *zapateo* en las áreas rurales del país.

Ya en esa época, la siempre cambiante guitarra, no era el pequeño instrumento con doble encordatura del renacimiento, sino la romántica, de mayor tamaño y sonoridad con seis cuerdas simples.

A fines del siglo XVIII, en 1764, el Luthier italiano Antonio Vinaccia construye en Nápoles la que ha sido considerada como la primera guitarra de seis cuerdas sencillas, y ya en 1780 aparece una aplicación práctica de esa transformación funcional en el trabajo de Antonio

---

[34] Carpentier: 1979, p. 142.

[35] Carpentier: 1979, p. 149.

[36] Orovio, Helio: *Cuban music from A to Z*. Tumi Music Ltd. Bath, U.K., 2004, p. 19.

[37] Orovio, 2004, p. 49.

Ballesteros "Obra para Guitarra de seis órdenes", al cual le sigue el de Fernando Ferandiere "Arte de tocar la guitarra española por Música", publicado en Madrid, en 1799.[38]

En el siglo XIX también se comienza a utilizar los trastes metálicos hasta la boca de la guitarra aumentando su tesitura. El luthier nacido en Almería Antonio de Torres (1817/1892) moderniza el sistema de refuerzo interior con varas de madera en abanico, mediante las cuales conseguía aumentar el tono y el volumen de sonido para los conciertos en grandes auditorios, y al mismo tiempo aumentaba el tamaño de la guitarra y reducía el grosor de la tapa.[39]

En Santiago de Cuba, Domingo y Bartolomé Tamé ofrecían lecciones de guitarra, violín y canto de 1819 a 1820. En la misma ciudad los profesores catalanes Manegat, Bisbé y Casamitjana enseñaron guitarra y canto entre 1832 y 1836, y los guitarristas Francisco Peralta, Juan Antonio Betancourt, así como Fabricio Calzado también adquirieron gran reputación.[40]

José Prudencio Mungol, discípulo de Dionisio Aguado, fue el primer guitarrista cubano entrenado en la tradición guitarrística española. Después de su regreso a Cuba en 1893, cuando ofreció un exitoso concierto en La Habana, Mungol participó activamente en la actividad musical de la ciudad capital y fue profesor del conservatorio Hubert De Blanck. Joaquín Inciarte de Santiago de Cuba y Fernando Costa de Camagüey fueron otros renombrados guitarristas cubanos del siglo XIX.[41]

Los instrumentos de cuerda frotada siempre estuvieron presentes en la Isla, primero en su modalidad de viola o vihuela de arco y más tarde en la forma del violín italiano, que surge durante el siglo XVI y ya en el Siglo XVII ocupa un lugar esencial en las agrupaciones instrumentales europeas. Así como otros instrumentos y la cultura en general, también el violín disfrutó en Cuba de un período de florecimiento durante el siglo XIX, cuando lo encontramos presente en las agrupaciones instrumentales, tanto de la música de concierto como la popular.

Durante esa época se destacan dos virtuosos del violín que alcanzaron renombre mundial; el primero es Claudio José Domingo Brindis de Salas Garrido, quien comienza a estudiar el instrumento con su padre Claudio Brindis de Salas, un conocido violinista y director de orquesta, y más tarde prosigue sus estudios con los Maestros José Redondo y José Van der Gutch. En 1863, Brindis de Salas se presentó en público por primera vez junto a Van der Gutch e Ignacio Cervantes, y más tarde llegó a ser considerado como uno de los más importantes violinistas de su época en todo el mundo. El gobierno francés lo hizo miembro de la Legión de Honor y le entrego

---

[38] Herrera, Francisco: *Pequeña historia de la guitarra*: http://www.guitarra.artepulsado.com/guitarra/historia_guitarra_herrera.htm. Consultado: 11-01-15.

[39] Wikipedia. Historia de la Guitarra: https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_la_guitarra. Consultado: 10-03-15.

[40] Giro, Radamés: 1986, p. 20-21.

[41] Giro, Radamés: 1986, p. 23-24.

un titulo nobiliario; y en buenos aires le obsequiaron un auténtico violín Stradivarius. En Alemania fue nombrado músico de cámara del Emperador y se convirtió en ciudadano alemán. En 1911, Brindis de Salas murió de tuberculosis, pobre y abandonado, en la Ciudad de Buenos Aires.[42]

Al igual que Brindis de Salas, José White Lafitte comenzó su entrenamiento musical con su propio padre y el 21 de marzo de 1854 ofreció su primer concierto en Matanzas, donde fue acompañado por el célebre compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk, quien lo animó a continuar sus estudios en París y realizó una colecta con el propósito de costear su viaje. El estudió en el Conservatorio de París entre los años 1855 y 1871, y posteriormente fungió como director del Real Conservatorio de Río de Janeiro en Brasil, donde también se desempeñó como músico de la corte del Emperador Pedro II. White retornó más tarde a París donde residió hasta el final de su vida.[43]

Sabemos por testimonios escritos que ya desde finales del siglo XVIII la *contradanza*, tanto la europea como la cubana, causaba furor en los bailes y fiestas de La Habana y Santiago de Cuba, tal como aparece en el siguiente comentario citado por Ned Sublette:

El relato del Capitán Alexander [en 1831] merece ser citado, tanto por su caracterización de la contradanza, como por su descripción de los salones de juego de esa época [en La Habana]: "…El salón de baile estaba brillantemente iluminado, la fila de las damas lo circundaba como era usual, y los hombres se encontraban en grupos, o fumando holgadamente en los corredores. Al comenzar la danza, la banda, que estaba compuesta por nueve instrumentistas, tres violines, dos violonchelos, oboes y trompas, podía tocar en el más excelente y animado estilo un vals, un fandango o una contradanza, la última una combinación de vals y cuadrilla; ciertamente, en cuanto a gracia y elegancia los habaneros no tienen rival…"[44]

También podemos apreciar en el anterior comentario la estructura del grupo instrumental que interpretaba las danzas, el cual constituía una pequeña orquesta de cámara donde estaban representados los instrumentos de cuerda, así como la familia de los vientos-madera y también los metales.

Alejo Carpentier cita un fragmento de la novela de Cirilo Villaverde (1812-1894) Cecilia Valdés, donde se menciona una agrupación musical de la época [ca. 1839], comparándola con los conjuntos que fueron utilizados más tarde en los bailes populares. Según Villaverde: "Esas orquestas de flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo y un par de timbales, a más de güiros y

---

[42] Orovio, Helio: 1981. P. 60.

[43] Ficher, Miguel: *Latin American Classical Composers*, Scarecrow Press, 1996, p. 373.

[44] Sublette, Ned: 2004, p. 136.

calabazos, eran, con un cornetín más o menos, las mismas, que todavía se oyen, en Cuba, en los bailes de pueblos…"[45]

Zolia Lapique menciona, en relación con el surgimiento del estilo de canción llamada *habanera* (que en realidad fue una *danza* cubana cantada) un comentario publicado en el periódico La Prensa el 17 de febrero de 1843, donde se destacan los grupos instrumentales y vocales que interpretaban la música: "Los coristas de ambos sexos de la compañía cantarán valses, *danzas* y rigodones, con versos a propósito al compás de la orquesta, y entretanto los concurrentes bailarán; como ha sucedido en los espléndidos bailes de disfraces de la corte de Madrid en el año pasado." Y también dice: "Los bailes se sucedieron en 1843, según aparece en las informaciones de La Prensa: '…Muchas señoritas, prendidas con gusto y elegancia, bailaban la *danza cubana* y el arrebatador wals [sic.], al compás de una orquesta completa, que tocaba lo mejor que hay de estos dos bailes. El cuerpo de coros acompañaba a la orquesta y cantaba versos propios del bullicioso carnaval, versos alegres y oportunos, formando un conjunto extraño y agradable para el que nunca había oído esta unión de voces humanas e instrumentales […]'[46]

Producto del desarrollo alcanzado por el lucrativo comercio del azúcar, el tabaco y el café, así como otros renglones económicos como la explotación de la minería, ya a mediados del siglo XIX, La Habana se había convertido en una gran ciudad que competía con las mejores de las Américas e incluso con algunas de Europa. Un emigrante asturiano, Antonio de las Barras, expresaba la siguiente opinión sobre la ciudad de La Habana en aquella época:

"Llegué a esta capital preocupado, con la idea que vamos todos los españoles de que este país está por civilizar, y no fue poca mi sorpresa cuando me encontré con una hermosa ciudad que nos llevaba cincuenta años de ventaja en toda clase de adelantos" (…) y añadía, "En general el ornato público está muy bien atendido en la Habana, sus principales calles y vías de comunicación se han adoquinado y los paseos y jardines se conservan con esmero. Las calles terrizas, que se estropean con las lluvias torrenciales y el gran paso de los carruajes, van siendo cada vez en menor número. El extranjero que llega a esta población no echa de menos en ella nada de lo que constituye un pueblo civilizado. Buen teatro, el de Tacón, tal vez el mejor de América, buenos cafés como el de la Dominica, Escauriza y el Louvre. Restaurantes, circos lujosos y elegantes como el Chiarini y el de Nixon, en los que mucha parte del año hay espectáculos, bailes, exhibiciones diversas de fieras, fenómenos de la naturaleza y panoramas gigantescos. En fin, todo lo que puede exigir un pueblo adelantado en cuanto a diversiones y distracciones se encuentran en la Habana con profusión, con esplendidez y grandeza, en los cuatro meses frescos del año, es decir de noviembre a febrero".[47]

---

[45] Carpentier: 1979, p. 112.

[46] Lapique, Zoila: 1998, p. 157. (Subrayados del autor).

[47] De las Barras y Prado, Antonio: *Memorias. La Habana a mediados del siglo XIX*. Madrid, 1926.

Un visitante inesperado

En 1854, el pianista y compositor norteamericano Louis Moreau Gottschalk arribó a la Habana acompañando en una gira de conciertos a la famosa soprano Adelina Patti, que en aquel momento contaba sólo con catorce años de edad. La visita de Gottschalk a Cuba representó un importante evento para la música cubana, ya que el talentoso artista contribuyó a su evolución con grandes aportes. Gottschalk utilizó elementos de estilo afro-cubanos en obras con formas complejas, tales como el Capricho sobre el tema del *Cocoyé*, así como en una ópera titulada *Fiesta campestre cubana*. También en cuanto al aspecto tímbrico Gottschalk aporta novedosas creaciones, como en *Noche en los trópicos*, de 1860, donde utiliza por primera vez la percusión cubana en una obra sinfónica, anticipándose a la *Obertura sobre temas cubanos* de Amadeo Roldán en más de sesenta y cinco años.

En 1869, Gottschalk describe en la correspondencia dirigida a su hermana un ambicioso proyecto musical que planeaba presentar en el Teatro Tacón, utilizando una enorme agrupación orquestal, lo que denota (aún considerando la posibilidad de alguna exageración por parte del autor) el alto nivel de las ofertas culturales en La Habana de aquella época. Dice Gottschalk al respecto: “Dos meses más tarde (basado en la oferta que me hizo el general-en-jefe de poner a mi disposición todas las bandas militares) tuve, como les cuento, la idea de brindar un gran festival, y llegué a un arreglo con el director de la compañía italiana, entonces en posesión del Gran Teatro Tacón. Un contrato en el cual se comprometía a proveer los solistas principales, todos los coros, y la orquesta completa, con tal de obtener una ganancia con el resultado. Me dispuse a trabajar y compuse, basado en unos versos en español escritos para mí por un poeta habanero, una opera en un acto titulada *Fête champêtre cubaine (Fiesta campestre cubana)*. Después compuse un Himno Triunfal y una Gran Marcha. Mi orquesta estaba compuesta por 650 ejecutantes, 87 coristas, 15, solistas, 50 tambores y 80 trompetas, es decir, cerca de 900 personas soplando y resollando para ver quien podía chillar más alto. ¡Sólo los violines eran 70, los contrabajos 11 y los violoncellos 12! ”

El editor de las notas biográficas de Gottschalk comenta sobre este evento lo siguiernte: “El festival tuvo lugar el 17 de febrero de 1860. Tan pronto como el 7 de enero, la Gaceta de la Habana estaba anunciando algunos planes: La forma en que Berlioz había presentado la ópera Moisés de Rossini en su más reciente festival en Paris pudiera ser puesta en práctica, es decir, la frase principal entonada sucesivamente por la soprano, el tenor y el barítono, sería cantada por todas las sopranos, todos los tenores y todos los barítonos de la Compañía Maretzek, con miembros del coro y la orquesta uniéndose al grupo para crear un impresionante *crescendo.* Aunque Moisés no fue ejecutada al fin, ese efecto fue usado probablemente en alguna otra obra.

Un mes más tarde el periódico reportaba que, con el propósito de garantizar la asistencia, Gottschalk estaría vendiendo las entradas directamente desde su residencia. El festival fue definitivamente un éxito. En abril y mayo, Gottschalk participó en varios conciertos. Refiriéndose a otro gran concierto en el Salón del Louvre, la Gaceta declaró que sólo Gottschalk

podía haber llevado a cabo ese milagro en aquel tiempo, añadiendo que en sus Escenas Campestres el había conservado el carácter y la poesía del país que lo había inspirado." [48]

El carnaval en el siglo XIX

Durante el siglo XIX, los instrumentos de origen africano continuaron confinados en los barracones de los esclavos y los *cabildos de nación*, y sólo fueron escuchados por la población durante las festividades en las cuales los negros esclavos y libres eran autorizados a salir a las calles con sus comparsas carnavalescas.

De acuerdo con David H. Brown: "Después de 1792, cuando los *cabildos* fueron forzosamente relegados a la zona de *extramuros*, las procesiones de carnaval salían de sus localizaciones y penetraban por las entradas hacia la fortificación que constituía el área de *intramuros*. Ellos marchaban a través de las vías residenciales y comerciales de las calles Mercaderes, Obispo y O'Reilly hacia la central Plaza de Armas, el sitio del Palacio del Capitán General de la isla. En el patio del Palacio, así como en otras paradas a lo largo del camino, los miembros de las procesiones representaban bailes, demandaban y recibían aguinaldos (donaciones monetarias), y entonces regresaban a sus casas." [49]

En el siguiente relato de 1866 se describe una comparsa del Día de Reyes en la Habana donde el autor menciona los instrumentos que eran ejecutados por los que participaban en la parocesión, así como sus sonidos característicos:

"Innumerables grupos de comparsas de negros africanos transitan a través de todas las calles de la capital. El barullo es inmenso, su aspecto horroroso… El ruido creado por todos los tambores, los cuernos [bocinas o cornetas] y los silbatos aturden a los transeuntes en todas partes; en una esquina un rey Yoruba rodeado por su falange de negros, aquí un Gangá, y allá otro de la nación Carabalí… todos ellos reyes por un día, cantando en tono monótono y desagradable en sus lenguas africanas."[50]

En numerosos grabados de los pintores Landaluze y Miahle sobre las festividades de carnaval podemos apreciar algunos instrumentos, como los tambores y los cuernos o bocinas que se acostumbraba ejecutar en aquellas ocasiones. A la izquierda, en un famoso grabado de Miahle, 1855, llamado *Día de Reyes*, se encuentra un tamborero tocando a horcajadas un tambor cilindrico y otro hombre detrás con sombrero, soplando un cuerno encorvado.

---

[48] Moreau Gottschalk, Louis: *Notes of a pianist*. Princeton University, 2006 , p. 26.

[49] Brown, David H.: 2003, p. 35

[50] Moore, Robin D.: 1997, p. 65.

El Punto y el Zapateo

Hacia 1836 Esteban Pichardo menciona ya el *zapateo* (o *zapateado*), uno de los primeros géneros de nuestra música popular, en su conocido *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas,* donde dice del campesino: "Pero donde oyó sonar una cuerda, allí le arrastraban los pies al zapateo y canta sus amoríos con el mismo descaro y entusiasmo en un convite extraño que en la cárcel o en los caminos."[51]

El zapateo y el punto fueron descendientes directos de las canciones bailables con forma de copla-estribillo y ritmo sesquiáltero que llegaron a Cuba desde la metrópoli española entre los siglos XVI al XVIII. En un grabado de Federico Miahle de 1855, titulado *El zapateado*, podemos observar el estilo del baile en una reunión festiva (llamada guateque o changüi) típica del campesino cubano, así como el acompañamiento musical, a la izquierda, de un hombre cantando mientas toca un instrumento que pudiera ser una guitarra o un tiple, y a la derecha otro hombre de pie, marcando el ritmo con palmadas.

El *punto* y el *zapateo* eran acompañados usualmente por un pequeño grupo instrumental muy heterogéneo y casual, que incluía originalmente la *guitarra* y otros cordófonos como la *bandurria*, el *laúd* español (que más tarde se convertiría en el *laúd* cubano con una afinación diferente), el *tiple* y el *güiro*.

El *tiple* fue frecuentemente mencionado por cronistas e historiadores junto a su fiel acompañante, el güiro, también llamado *calabazo* o *guayo,* un idiófono de posible procedencia indígena.[52] El *tiple* fue un tipo de guitarra pequeña, que como su nombre indica poseía una afinación aguda, y que formó parte de una amplia familia de instrumentos de origen ibérico, como el *timple* canario. Los tiples o guitarras agudas fueron reproducidos ampliamente en las colonias, dando lugar a numerosas variantes tales como el *tiple* puertorriqueño, el *cavaquinho* de Brasil, el *charango* andino, el *cuatro* venezolano y la *jarana jarocha* de Veracruz. El uso del *tiple* fue abandonado posteriormente, y ya no se encuentra en la práctica musical de la Isla de Cuba.

El sonido del danzón

En el siguiente relato del escritor costumbrista Francisco de Paula Gelabert publicado en 1881 (del cual reproducimos algunos fragmentos), sobre el conocido personaje habanero de la *mulata de rumbo,* se mencionan varios términos relacionados con la práctica musical en la ciudad capital que nos brindan valiosa información sobre este tema.

---

[51] Pichardo, Esteban: *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas.* Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1976, p. 296.

[52] Hernández e Izquierdo: 2010, p. 47

En primer lugar se encuentra la mención a la *rumba* o las *rumbas*, lo cual nos muestra la frecuente utilización de este término hacia finales del siglo XIX. La palabra *rumba* o *rumbas* es empleada en su acepción más amplia, como sinónimo de holgorio o fiesta, y no se encuentra relacionada a ningún género musical en específico.

Más adelante encontramos una mención al *danzón*, importante género derivado de la antigua *danza* cubana, que surge en fecha indeterminada durante la segunda mitad del siglo XIX, y cuya autoría se atribuye al compositor y director de orquesta matancero Miguel Faílde. Usualmente se considera como el primer danzón al llamado *Las alturas de Simpson*, que fue estrenado el primero de enero de 1879 en el Liceo de Matanzas. También se menciona en el relato de Gelabert a los que aparentemente fueron algunos *danzones* populares de la época, los cuales son llamados *Similiquitron*, *Oligamba* y *Yambú*, denominación esta última que curiosamente coincide con el nombre de uno de los géneros de la *rumba de cajón* habanera. Además se mencionan otros danzones, entre los cuales encontramos el nombre de la famosa guaracha *La Guabina*, y el de *La niña bonita*, homónimo de una contradanza de Manuel Saumell. Debemos señalar que estos datos sugieren una gran interacción entre los diferentes géneros en boga durante aquella época.

También nos brinda el autor información sobre los instrumentos que se utilizaban para ejecutar aquellos danzones, ya que el personaje principal menciona que las piezas iban a ser interpretadas por un trío de arpa, violín y flauta, conjunto muy similar a los que menciona Ned Sublette en referencia a las reuniones que celebraban los franceses en las haciendas cafetaleras de Santiago de Cuba durante el siglo XVIII.[53]

Cuenta Francisco de Paula Gelabert que: "…Leocadia iba a acostarse, como había dicho, nada menos que a las doce del día, cuando llegó a la casa uno de sus amigos *de rumbas*, acompañado de otro joven que iba a presentarle.

Pronto se familiarizó éste con la mulata, principiando desde luego a galantearla. Como era natural, la conversación rodó al punto sobre *las rumbitas* al Vedado, y Leocadia propuso que el domingo próximo se efectuase una á dicho lugar.

-¡Magnífica idea, *prieta santa*! -exclamó Floro, su amigo-; éste va con nosotros -añadió señalando a Camilo, que así se llamaba el presentado.

-Bailaremos un *danzón* -dijo Camilo acercándose a la mulata.-¡Quite, quite! Nosotros nunca hemos entrado en abusos, *negrito lindo:* vamos a parar-contestó ella, rechazándolo con afectada coquetería, y valiéndose de ese singular vocabulario con el que tan familiarizados se hallan algunos jóvenes.-Para los danzones no hay otra, chico -observó Floro-; cuando baila *el Similiquitron*, tiene *una bulla* en la cintura que echa fuego y una *caidita de aronga*...

-A mí el que más me gusta es *Oligamba;* ¿te acuerdas, Floro, en la última *rumba*?

-¿Y dónde me dejas *el Yambú*...? Este pobre ha estado cuatro años *litera*, viajando, como los fogones, *entre parientes*, y no sabe nada de eso…

[53] Ver: p. 9.

…Aquí entró el referir al joven lo que se gozaba en esas *rumbas* y explicarle en lo que consistían.

-Se baila con arpa, violín y flauta, hasta más no poder -dijo entusiasmada Leocadia…
-Hablando ya de otra cosa, Juanilla -dijo tras una breve pausa Leocadia-, el sábado celebro yo mi cumpleaños y tengo aquí en casa un convite y un baile todo el día, con arpa, violín y flauta, *de echa cocó pa la saranda.* Conque si usted quiere tomar parte y pasar un rato en tan amable compañía, ya sabe que tendré mucho gusto…

…Llegó, pues, el día de *la jaranita,* reuniéndose en casa de Leocadia hasta media docena de mulatas, Floro, Camilo, un negrito tabaquero, primo de la heroína de la fiesta, a quien llamaba *Tatica,* la consabida Juanilla y cuatro o cinco individuos más invitados al *guateque,* sin contar los tres músicos pardos que tocaban los referidos instrumentos…

Los danzones se sucedían unos tras otros, sin tregua y sin descanso, tales como *La mulata Rosa, ¿Dónde va Canelo?, Las Campanillitas, La Guabina, Las cuerdas de mi guitarra, La niña bonita* (¿referencia a Saumell?), *Apobanga* y los demás que están en boga…"[54]

La orquesta que habían fundado Miguel Faílde y sus hermanos en Matanzas, era un tipo de agrupación a la cual se ha llamado *orquesta típica*, y estaba compuesta por una corneta, un trombón de pistones, un *figle* u *oficleido,* dos clarinetes en Do, dos violines, un contrabajo, timbales y güiro.[55] Esta agrupación es muy similar a la que menciona Cirilo Villaverde en su novela Cecilia Valdés, donde dice: "…Esas orquestas de flautín, clarinete, tres violines, un contrabajo y un par de timbales, a más de güiros y calabazos, eran, con un cornetín más o menos, las mismas, que todavía se oyen, en Cuba, en los bailes de pueblos…"[56]

Según Helio Orovio, el formato de la *orquesta típica* u *orquesta de vientos* ya aparece en el siglo XVIII y alcanza su mayor fama durante el siglo XIX. Esas orquestas tocaron originalmente *contradanzas* así como otros bailes de salón, y posteriormente fueron utilizadas para ejecutar *danzones*. Las orquestas típicas fueron reemplazadas por las *charangas francesas*, aunque siempre se preservaron algunas que tocaban en las retretas y fiestas de los pueblos del interior del país.

Desde mediados del Siglo XIX los campesinos cubanos comienzan a incluir en sus fiestas unas *rumbitas* de ritmo binario parecidas a las *guarachas* que gozaban de tanta popularidad en la ciudad, las cuales contrastaban con las típicas tonadas ternarias, o ternario-binarias de su repertorio tradicional.

Algunos de aquellos sonsonetes bailables de los campesinos, los cuales han sido preservados por la tradición hasta nuestros días, como la Caringa, el Papalote, Doña Joaquina, el

---

[54] Gelabert, Francisco de Paula , *La mulata de rumbo en Tipos y costumbre de la Isla de Cuba*, Editor: Miguel de villa, Habana, 1881, p. 33. https://archive.org/details/tiposycostumbres00bach

[55] Sublette, Ned: 2004, p. 247

[56] Carpentier: 1979, p. 112.

Anda Pepe y el Tingotalango, fueron denominados por el musicólogo Danilo Orozco como *proto-sones*, *soncitos primigenios*, *rumbitas*, *nengones* o *marchitas*.[57]

Durante un largo período de tiempo, que abarca desde la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del siglo XX, se fueron incorporando nuevos instrumentos a los ya tradicionalmente utilizados por los músicos campesinos, los cuales se insertaron en el conjunto original de guitarra, tiple y güiro; éstos fueron la bandurria, el laúd cubano, las claves, y otros instrumentos como la "tumbandera", la marímbula, la botija, los bongoes, el machete común y el acordeón[58]

A finales del siglo XIX, y particularmente después de la abolición de la esclavitud en 1886, se integraron gran cantidad de esclavos recién liberados a los barrios marginales de la Habana y Matanzas, así como numerosos chinos y españoles que habían sido contratados para trabajar en condiciones de semi-esclavitud en las áreas rurales desde mediados del siglo XIX.

En las viviendas de aquellos barrios humildes de La Habana y Matanzas llamadas *solares* o *cuarterías,* fue donde se llevó a cabo, entre finales del siglo XIX y principios del XX, la fusión de razas y tradiciones culturales que dio como resultado el nacimiento de un nuevo género de *rumba urbana*, el cual, como anteriormente la *guaracha* y la *contradanza* cubanas, estaba constituido por características provenientes de Europa y Africa. Este nuevo género musical fue llamado *rumba de solar* o *de cajón*, debido a ser un cajón común el principal medio sonoro utilizado en sus inicios.[59]

Los sonidos del siglo XX

La charanga francesa

Según Ned Sublette, en 1910 el piano adquirió una mayor importancia con la creciente popularidad de las *charangas francesas* u *orquestas francesas*, las cuales tocaban danzones y "se convirtieron en una de las sonoridades definitorias de la música cubana durante el siglo XIX".

También señala Ned Sublette, que este tipo de agrupación instrumental debe haber estado presente en Cuba, de una forma u otra, desde que el primer piano llegó a la Isla a finales del siglo XVIII. El flautista José Fajardo pensaba que la charanga francesa había evolucionado a partir del

---

[57] Rodríguez Ruidíaz, Armando: El origen de la música cubana. Mitos y realidades, 2015, p. 51. https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

[58] Rodríguez Ruidíaz, Armando: 2015, p. 58. https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

[59] Rodríguez Ruidíaz, Armando: 2015, p. 59-60-61. https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

quinteto haitiano, y que otros formatos instrumentales parecidos existieron en Haití, donde las *orquestas de bailes de salón* (*ókés de bastringue*), estaban compuestas por: violonchelo, violín, contrabajo, clarinete y/o trombón. En Martinique, las *orchestre de bastringue* incluían un piano, clarinete, trombón, percusión, violonchelo y contrabajo.

El desplazamiento de la *orquesta típica* por las *charangas* experimentó un lento proceso de evolución, durante el cual ambos formatos instrumentales intercambiaron elementos con frecuencia y fueron nombrados indistintamente como *charangas* u *orquestas típicas*; aunque siempre se llamó *charanga francesa* a la que incluía el piano. Se considera comúnmente que la primera *charanga francesa* fundada en La Habana fue la del pianista Antonio (”Papaíto”) Torroella (1856 – 1934), la cual ya se encontraba activa en 1898. [60]

El formato tradicional de la *charanga francesa* era: una flauta, dos violines, piano, contrabajo, *timbal cubano* y güiro. El *timbal cubano*, también llamado *paila*, era un nuevo instrumento autóctono diferente a los timbales cóncavos europeos (*timpani*) que fueron utilizados en la *orquesta típica*. Este es un membranófono chato, con cuerpo metálico y un solo parche, de corte menos profundo que los tom-toms de la batería, el cual surge a finales del siglo XIX.

Después de 1866, los esclavos recién liberados, así como los trabajadores del interior del país y de algunas zonas rurales aledañas, llevaron a la capital sus estilos de *rumba afroide* y sus *rumbitas campesinas*; y en La Habana fue que se llevó a cabo el encuentro de los estilos que se habían estado gestando separadamente durante la segunda mitad del siglo XIX, la *rumba rural* y la *rumba urbana*. En los solares de La Habana, los guaracheros y rumberos, que se acompañaban con la guitarra y el güiro, se encontraron con otros rumberos que cantaban y bailaban al son del cajón y la clave; y el resultado de ese encuentro fue la fusión de los dos estilos en un nuevo género que sería llamado *son*.

Los sonidos del Son

Los *trovadores* comenzaron a llegar a La Habana durante la primera década del siglo XX.[61] Los *cantadores*, como se les llamó inicialmente se acompañaban con la guitarra y la clave, y su repertorio estaba compuesto por canciones cubanas y el recientemente creado *bolero*, pero además también por *guarachas* y *rumbas*. [62] Ellos llegaron principalmente de Oriente, donde la tradición oral sitúa el origen de este movimiento musical, y pertenecían a las más diversas clases y categorías sociales, desde el refinado y culto Pepe Sánchez, sastre de profesión, codueño de

---

[60] Sublette, Ned: 2004, p. 307-308.

[61] Sublette, Ned: 2004, p. 297.

[62] Rodríguez Ruidíaz, Armando: 2015, p. 85.
https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

minas de cobre y representante de una empresa de tejidos radicada en Kingston, Jamaica,[63] hasta el humilde y genial Sindo Garay.

Aquellos *trovadores* se unieron a otros que ya se encontraban en la Habana, como María Teresa Vera y Rafael Zequeira, para crear el movimiento que desembocaría en una verdadera transformación de la música cubana. Ellos colaboraron también con otros músicos que se dedicaban principalmente al cultivo de la *rumba* y el incipiente *son*, con el propósito de formar los primeros grupos *soneros* en la capital.[64]

La instrumentación de las agrupaciones *soneras* se fue haciendo cada vez más compleja para poder complacer las exigencias del público y de las compañías discográficas norteamericanas, las cuales se mostraron interesadas en grabar y comercializar las producciones musicales de los *soneros*. De esa manera, surgieron primero algunos dúos y tríos como los de María Teresa Vera y Rafael Zequeira, Floro y Zorrilla, Pablito y Luna y Zalazar y Oriche, así como el trío Matamoros.

Más tarde se crearon cuartetos tales como el Cuarteto Oriental,[65] compuesto por Ricardo Martínez, director y tres, Gerardo Martínez, voz prima y claves, Guillermo Castillo, botijuela y Felipe Neri Cabrera, maracas. Según Jesús Blanco, citado por Díaz Ayala, a los pocos meses de fundado, el bongosero Joaquín Velazco fue integrado al conjunto.[66]

Ya en la fase más avanzada del proceso evolutivo del *son*, hacia 1920, el Cuarteto Oriental se reestructuró para convertirse en un sexteto, tomó el nombre de "Sexteto Habanero", y estableció la configuración del sexteto de *son*, que desde entonces estuvo constituido por: tres, guitarra, bongó, claves, maracas y contrabajo.[67] En 1927, Ignacio Piñeiro fundó el Septeto Nacional (llamado así porque sus miembros provenían de toda la nación)[68] como director y bajista, junto con Abelardo Barroso, voz guía del coro y claves, Juan de la Cruz, tenor, Bienvenido León, barítono y maracas, Alberto Villalón, guitarra, Francisco Solares, tresero, y

---

[63] Giro, Radamés: 1998, p. 275.

[64] Rodríguez Ruidíaz, Armando: 2015, p. 86.
https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

[65] Sublette, Ned: 2004, p. 335.

[66] Díaz Ayala, Cristóbal: 1994, p. 318.

[67] Sublette, Ned: 2004, p. 336.

[68] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor 1998, p. 165.

"El Chino" Inciarte, bongosero. Más adelante, en 1929, le agregaron un trompetista llamado Lázaro Herrera.[69]

Orquestas y bandas en el siglo XX

La Orquesta Filarmónica de La Habana fue fundada el 14 de marzo de 1924, gracias a las gestiones de los profesores Antonio Mompó, César Pérez Sentenat, Pedro San Juan y Amadeo Roldán, con el apoyo del doctor Antonio González Beltrán, los cuales integraron la directiva inicial de la Sociedad de la Orquesta Filarmónica de La Habana.

La orquesta fue dirigida por el Maestro San Juan y luego por Amadeo Roldán, y se caracterizó por la audacia estética de sus programas al incluir obras contemporáneas y novedosas de autores como Charles Edward Ives, Arthur Honegger, Wallingford Riegger, Igor Stravinsky, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. También se celebraron conciertos en coordinación con la Institución Hispano-Cubana de Cultura presidida por Fernando Ortiz, la agrupación Música Nueva, fundada por Amadeo Roldán y Alejo Carpentier; y la Sociedad de Música Contemporánea, fundada por María Muñoz de Quevedo.

Desde 1939 hasta 1953, la orquesta fue dirigida por el maestro Massimo Freccia, ex-director de la orquesta Sinfónica de Budapest, con Manuel Duchesne Cuzán como director agregado. Otros destacados directores invitados que dirigieron la orquesta fueron: George Enescu, Ossip Gabrilowitsch, Ethel Lagiska, Nicolás Slonimsky, Leopold Stokovsky, Carl Bamberger y Joaquín Turina.

El director alemán Erich Kleiber dirigió por primera vez la Orquesta Filarmónica de La Habana el 25 de marzo de 1943, y permaneció como director de ésta hasta 1947, año en que fue nombrado Juan José Castro y con posterioridad, Arthur Rodzinski. A partir de 1956 la orquesta fue dirigida el maestro Alberto Bolet, y en 1958, fue nombrado director Igor Markevitch.

Además de los antes mencionados, la Orquesta Filarmónica de La Habana fue conducida por renombrados directores tales como: Gonzalo Roig, José Echániz, Walter Taussig, Antal Dorati, Enrique González Mantici, Bruno Walter, Carlos Chávez, Hebert von Karajan, Serguei Koussevitzky, Ernest Ansermet, Igor Stravinsky, Eugene Ormandy y Heitor Villa-Lobos. La Filarmónica concluyó sus actuaciones en 1959, al fundarse la Orquesta Sinfónica Nacional.[70]

El 3 de marzo de 1934, el compositor catalán José Ardévol, María Isabel L. Rovirosa y Manuel Duchesne Morillas se unieron con el propósito crear una agrupación que fue nombrada

---

[69] Díaz Ayala, Cristóbal: *Música cubana, del Areyto a la Nueva Trova*, Ediciones Universal, Miami Florida, 1993, p. 117.

[70] Ecured: *La Orquesta Filarmónica de La Habana*. http://www.ecured.cu/index.php/Orquesta_Filarm%C3%B3nica_de_La_Habana. Consultado: 10-09-15.

Orquesta de Cámara de La Habana, cuyo primer concierto se celebró el 8 de abril del mismo año con el programa siguiente: Suite No. 1 en do mayor, de Juan Sebastián Bach; Pequeña serenata nocturna, de Wolfgang Amadeus Mozart y Sinfonía No. 73 (La Chasse), de Joseph Haydn.

Los dirigentes de la Orquesta se propusieron dar a conocer en Cuba las obras más significativas del repertorio universal, antiguo y moderno, y ejecutar la música de los nuevos compositores cubanos. El 8 de julio de 1934 estrenaron *Tres toques*, de Amadeo Roldán; el 9 de septiembre, la *Primera suite cubana*, de Alejandro García Caturla, y *Nueve pequeñas piezas*, *Concerto* para piano, viento y percusión, *Sonata* para tres cornos y *Tres Concerti Grossi*, de José Ardévol.

Durante su período de actividad, la orquesta de cámara estrenó diversas obras de compositores cubanos, tales como: Concerto, para instrumentos de viento, y Fuga, de Edgardo Martín, Serenata y Capriccio, para cuatro instrumentos, y Quinteto, para madera y cuerdas, de Gramatges, Sonata de la Virgen del Cobre, de Argeliers León, Concertino en Re, de Hilario González, Sonata-trío y Quinteto en Re, de Nilo Rodríguez, la versión completa de Rítmicas, para quinteto de viento y piano, de Amadeo Roldán, el Capricho concertante, de Julián Orbón, el Septeto de Natalio Galán, y una Suite de Juan Antonio Cámara.

También interpretaron obras de compositores como: Giovanni Gabrielli, Arcangelo Corelli, Wallingford Riegger, Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Serguei Prokofiev, Gian Francesco Malipiero, Juan Cristian y Carlos Felipe Manuel Bach, Alessandro Scarlatti, Pierluigi da Palestrina, Béla Bártok, Arthur Honegger, Alfredo Casella y Ottorino Respighi.

El 20 de julio de 1942, se presentaron las sonatas de un grupo de jóvenes compositores cubanos alumnos de Ardévol, integrado por: Gisela Hernández, Serafín Pro, Juan Antonio Cámara, Harold Gramatges, Virginia Fleites y Edgardo Martín; los cuales, junto a otros que se incorporaron después, integrarían el Grupo de Renovación Musical (1942-1948). En 1945, Harold Gramatges fue designado subdirector de la Orquesta de Cámara de La Habana.

La orquesta realizó sus presentaciones en los teatros Campoamor, Principal de la Comedia, Lyceum y Auditorium; y ofreció varios conciertos populares, organizados por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación. En 1952, la Orquesta presentó sus últimos conciertos al público habanero.[71]

En Cuba existe una larga tradición de Bandas de Música. Ya en 1783 se menciona cómo eran enviados los miembros de las bandas militares de la capital a cubrir ciertos espectáculos en la ciudad de New Orleans, que en aquel entonces se encontraba subordinada a la Capitanía General de La Habana;[72] y en1793, los franceses de Saint Domingue radicados en Santiago de

[71] Ecured: *Orquesta de Cámara de La Habana*. http://www.ecured.cu/index.php/Orquesta_de_C%C3%A1mara_de_La_Habana. Consultado: 12-12-15.

[72] Sublette, Ned: 2004, p. 107.

Cuba crean la primera banda de música en esa ciudad.[73] La Banda municipal de La Habana, fundada en 1899, fue dirigida por el Maestro Guillermo Tomás, y desde sus inicios promovió las audiciones públicas en la capital. Posteriormente la Banda fue dirigida sucesivamente por los Maestros Gonzalo Roig y Manuel Duchesne Morillas. En el momento presente se conoce como Banda Nacional de Concierto.[74]

La guitarra y el piano en el siglo XX

Durante el siglo XX y XXI, la guitarra y el piano continúan siendo los instrumentos solistas preferidos por la población y alcanzan un grado de desarrollo sin precedentes. Clara Romero de Nicola (1888–1951), inaugura el departamento de guitarra en el Conservatorio Municipal de La Habana en 1931, donde también introduce la enseñanza del estilo folklórico de la guitarra cubana, y crea la Sociedad Guitarrística de Cuba en 1949. Ella también fundó la revista *Guitarra*, con el propósito de promover las actividades de la Sociedad. Clara Romero fue profesora de numerosos guitarristas cubanos, incluyendo sus hijos Isaac y Clara (Cuqui) Nicola.

Después de estudiar con su madre en el Conservatorio Municipal de La Habana, Isaac Nicola Romero (1916–1997) continuó su entrenamiento en París con el Maestro Emilio Pujol, discípulo de Francisco Tárrega. Al regresar a Cuba, Nicola se encontró inmerso en un periodo de gran actividad como intérprete que concluyó en 1957, con un concierto donde estrenó la famosa Danza Característica de su discípulo Leo Brouwer. Durante el siglo XX surgen en Cuba varios guitarristas que alcanzan gran reconocimiento internacional, tales como José Rey de La Torre, Juan Antonio Mercadal, Leo Brouwer y más recientemente Joaquín Clerch.[75]

También en el piano se destacaron varios solistas de nivel internacional durante esa misma época, tales como: Ernesto Lecuona, Ivette Hernández y Jorge Luis Prats.[76]

El carnaval en el siglo XX

Los estilos de música afrocubanos que habían permanecido ocultos durante siglos en los barracones de esclavos y los *cabildos de nación*, emergen finalmente desde principios del siglo

---

[73] Ver: p. 13.

[74] Orovio, 2004, p. 107.

[75] Wikipedia: Guitarra Clásica en Cuba. https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra_Cl%C3%A1sica_en_Cuba. Consultado 10-14-15.

[76] Wikipedia: *El piano clásico en Cuba*. https://es.wikipedia.org/wiki/El_piano_cl%C3%A1sico_en_Cuba. Consultado 10-14-15.

XX en dos importantes manifestaciones genéricas, la *rumba de cajón y* las *comparsas de carnaval*. La *rumba de cajón* estuvo localizada en sus inicios en áreas de La Habana y Matanzas.

La *rumba de cajón o de solar* es el primer producto musical cubano generado por la fusión de elementos de estilo hispanos y africanos, que es ejecutado sólo con instrumentos de descendencia africana. Sus características estructurales se ajustan perfectamente al *prototipo de la rumba*[77], ya que su forma y su lenguaje son predominantemente hispanos mientras que su ritmo es característicamente afro-cubano; pero en este caso específico, los instrumentos por medio de los cuales se interpreta este género popular no son los tradicionales cordófonos hispánicos, sino los membranófonos e idiófonos afroides que se mantuvieron ocultos a la mirada del público durante cientos de años.

Debido a su carácter humilde e informal, y también probablemente por el hecho de que desde la desaparición de las comparsas del "Día de Reyes", a fines del siglo XIX,[78] la utilización de los tambores de origen africano se encontraba oficialmente prohibida por las autoridades de la Habana,[79] este tipo de rumba no se ejecutaba con tambores, sino con cajones. Según Argeliers León… "del tablero del escaparate o de la puerta, o de la división de tablas que limitaba la habitación, se pasó al cajón en que se importaba el bacalao salado. Aquellos cajones resultaban de buena madera y de una sonoridad muy adecuada… Al cajón de bacalao se le sacaban las maderas, cuyas juntas venían machihembradas, se les daba cepillo y se volvían a ensamblar y pegar, con lo que teníamos un instrumento perfecto…"[80]

Originalmente, el conjunto de la *rumba* estaba compuesto por tres cajones, el más pequeño y por consiguiente más agudo, llamado *quinto*, fungía como solista improvisando figuras rítmicas que en ocasiones establecían un dialogo con el bailador. El segundo cajón era llamado *macho* o *tres-dos*, debido a que su ritmo esencial estaba basado en el de la clave cubana, la cual posee una distribución de acentos correspondientes a cinco golpes, distribuidos en combinaciones de *tres-dos* o *dos-tres* pulsaciones. El cajón de mayor tamaño se llamaba *hembra* o *salidor*, debido a que usualmente era el que comenzaba o "rompía" la rumba. Los cajones originales fueron sustituidos posteriormente por tambores cilíndricos con forma convexa de barril constuídos con listones de madera sujetos por aros de metal, llamados *tumbadoras* o

---

[77] Ver: Rodríguez Ruidíaz, Armando: 2015, p. 83.
https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

[78] Moore, Robin D.: *Nationalizing blackness*. University of Pitsburgh Press. Pitsburgh. Pa., 1997, p. 66.

[79] Moore, Robin D.: 1997, p. 229.

[80] León, Argeliers: 1981, p. 141.

congas, que en sus inicios eran afinados por medio del calor, y más tarde con llaves modernas de metal.[81]

Ya hemos comentado anteriormente sobre la importancia de las festividades carnavalescas en Cuba, y particularmente la de la Epifanía o Día de Reyes, ya que éstas representaron la única oportunidad durante la cual los habitantes de la capital y otras ciudades en Cuba podían escuchar el sonido de los tambores originales con que los africanos y sus descendientes interpretaban la música heredada de sus ancestros.

Al inicio de la guerra de independencia, en 1895, las autoridades coloniales suspendieron todas las actividades carnavalescas indefinidamente, y esa prohibición se mantuvo en efecto hasta la conclusión de las hostilidades a principios del siglo XX.

El alcalde de La Habana, Carlos de La Torre, reinstauró las festividades de Carnaval oficialmente en 1902. La masiva participación de la población de origen africano en la guerra de independencia, durante la segunda mitad de del siglo XIX, dio como resultado una mayor integración del afro-cubano a las actividades de la sociedad en general, y propició que su participación en el Carnaval fuera más amplia y numerosa durante los primeros años de la república. Por primera vez los negros cubanos fueron autorizados a ejecutar su música y su danza, de fuerte influencia africana, junto a las comparsas de blancos como El Alacrán, los carros *modelo T* cubiertos de flores y las carrozas.[82]

Desde 1902, las autoridades municipales comenzaron de nuevo a regular estrictamente la organización de las procesiones de carnaval, mostrando preferencia por los carros ornamentados, las carrozas, las bandas militares, y la presentación del Rey y la Reina, en detrimento de las manifestaciones de origen afro-cubano como la *comparsa* y la *conga*,[83] y hacia 1916 la supresión de los grupos de comparsa en La Habana fue casi total. Aunque estas regulaciones se aplicaban sólo al área de La Habana, la oposición a las comparsas en otros lugares del país llevó posteriormente al Presidente Machado a firmar otra legislación a nivel nacional que prohibía no sólo las comparsas y las actividades del carnaval, sino además las representaciones de la *rumba de cajón*.[84]

Debido a que durante el período de entre los años mil novecientos y mil novecientos diez, los espectáculos carnavalescos habían atraído a miles de visitantes extranjeros a la capital cada primavera, finalmente en 1937, después de un largo debate, las autoridades de la ciudad tomaron la decisión de reautorizar las comparsas en los paseos de carnaval.[85]

---

[81] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 278-279.

[82] Moore, Robin D.: 1997, p. 67-68.

[83] Moore, Robin D.: 1997, p. 69.

[84] Moore, Robin D.: 1997, p. 71-72.

[85] Moore, Robin D.: 1997, p. 83.

Ya en 1937, las comparsas comenzaron a participar permanentemente en los Carnavales habaneros, desfilando a través del Paseo del Prado con sus distintivas coreografías, bailes y canciones. Estos grupos incluían El Alacrán, de la barriada del Cerro, Los Marqueses de Atarés, Las Boyeras de Los Sitios, Los Dandys de Belén, La Sultana de Colón, Las Jardineras de Jesús María, Los Componedoras de Batea de Cayo Hueso, El Príncipe del Raj de Marte, las Mexicanas de Dragones, Los Moros Azules de Guanabacoa, El Barracón de Pueblo Nuevo y Los Guaracheros de Regla.

Celebrados en el mes de Julio, Los Carnavales de Santiago de Cuba y otros pueblos orientales mostraban sus propias características. En vez de encontrarse reducidas a ciertas calles y plazas como en la capital, las comparsas santiagueras se extendían a toda la ciudad y la población participaba más activamente en ellas. El estilo y el carácter de la música y la danza eran también diferentes.[86]

Poco después de 1959, las autoridades revolucionarias anunciaron que los carnavales ya no se realizarían en febrero y marzo, sino el 26 de Julio. En principio realizaron este cambio para no interrumpir la cosecha de la caña en 1979, pero lo mantuvieron más tarde con el propósito de celebrar el "triunfo del socialismo". Entre los años de 1990 y 1995 se realizaron aisladas representaciones, las cuales estuvieron ligadas a eventos políticos. Estas incluyeron algunos grupos que salieron a la calle en noviembre de 1993 para celebrar el aniversario de los CDR. Finalmente, en un intento por atraer mayor cantidad de turistas, el gobierno autorizó de nuevo una modesta celebración de carnaval precediendo a la celebración de la Cuaresma, en vez de en Julio como se hacía anteriormente.[87]

Por su carácter casual e improvisado, los conjuntos instrumentales del carnaval cubano suelen ser muy variados y cambiantes; pero aún así, es posible determinar ciertos estándares en cuanto a las agrupaciones instrumentales utilizadas en La Habana y Santiago de Cuba, las cuales difieren significativamente.

Argeliers León describe de la siguiente manera el formato instrumental básico de la comparsa habanera: "… En otras zonas de la población quedaban otros grupos instrumentales como el de las comparsas, integrados por una *conga*, una *tumbadora* y un *quinto*, una caja de redoblante (sin las cuerdas de resonancia), un *cencerro doble* o *jimagua*, un *bombo* o dos *sartenes* clavadas en un cajón o sobre un tablero. Este equipo podía ampliarse con otras *tumbadoras* y una o más trompetas.[88] Lo que equivale a decir que el grupo estaba compuesto por varios membranófonos (tumbadoras y redoblantes), varios idiófonos metálicos percutidos (cencerro y sartenes), así como uno o varias trompetas, y en ocasiones también varios trombones.

---

[86] Orovio, Helio: 2004, p. 45.

[87] Moore, Robin D.: 1997, p. 85.

[88] León, Argeliers: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1981, p. 29.

El tambor llamado *conga* o *tumbadora*, cuyo nombre pone en evidencia su origen bantú, es, según dice Fernando Ortiz en *Los instrumentos de la música afrocubana*, citado por Helio Orovio: "… un tambor de origen africano, hecho de listones de madera y aros de hierro, de aproximadamente un metro de largo, forma de barril, y abierto en un extremo con un solo parche de cuero de buey fijado con clavos al cuerpo del tambor.." Antiguamente se afinaba por medio de calor, pero actualmente es afinado por medio de llaves metálicas.[89]

El diámetro de las *tumbadoras*, el cual se encuentra directamente relacionado con su afinación, es el siguiente, de la más aguda a la más grave: *requinto* (9 a 10 pulgadas de diámetro), *quinto* (10 a 11 pulgadas), *conga* (macho o tres-dos) (11 a 12 pulgadas), *tumbadora* (o hembra) (12 a 13 pulgadas), *retumbadora* (o mambisa) (14 pulgadas).[90]

Según Argeliers León: "…En Santiago de Cuba las comparsas se acompañaban de varios *bocuses* [sic.] (tambores grandes de duelas rectas, de forma cónica y cuero clavado), *muelas* de arado, aros o discos de duelas de hierro, o bien utilizaban otros tambores achatados a manera de bombos de distintos diámetros (galletas). No faltaba la *cornetica china* que tanto caracteriza a estos grupos santiagueros."[91]

De acuerdo a otra descripción, en las comparsas y congas santiagueras se utilizan varios tambores bimembranófonos ejecutados con una baqueta: un *requinto*, tres *congas* (sin relación alguna con la *tumbadora* o *conga* habanera), las cuales se subdividen en dos *redoblantes* o *galletas*, y un *pilón*. También son utilizados varios tambores membranófonos (de forma cónica con un sólo parche tocados con las palmas de las manos) llamados *bocúes*. Los tambores son complementados con tres idiófonos metálicos percutidos (confeccionados a partir de tamboras de automóviles desechadas), los cuales son seleccionados de acuerdo a su sonoridad.

Los instrumentos de viento están representados por el incisivo sonido de la *corneta china*, instrumento de lengüeta doble que fue insertado en las congas santiagueras en 1915[92], y que siempre realiza el llamado inicial para comenzar a *arrollar*, que es como se denomina al estilo danzario de la *conga*, caracterizado por una forma peculiar de marcha ritmica, arrastrando los pies y moviendo las caderas y los hombros al compás de la música.[93]

---

[89] Orovio, Helio: Cuban music from A to Z. Tumi Music Ltd. Bath, U.K., 2004, p. 57.

[90] Wikipedia. *Conga (instrumento musical)*, https://es.wikipedia.org/wiki/Conga_%28instrumento_musical%29. Consultado – 10-15-15.

[91] León, Argeliers: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1981, p. 222.

[92] Pérez Fernández, Rolando:*The Chinese community and the corneta china: Two divergent paths in Cuba*, Yearbook 20014, p. 79.

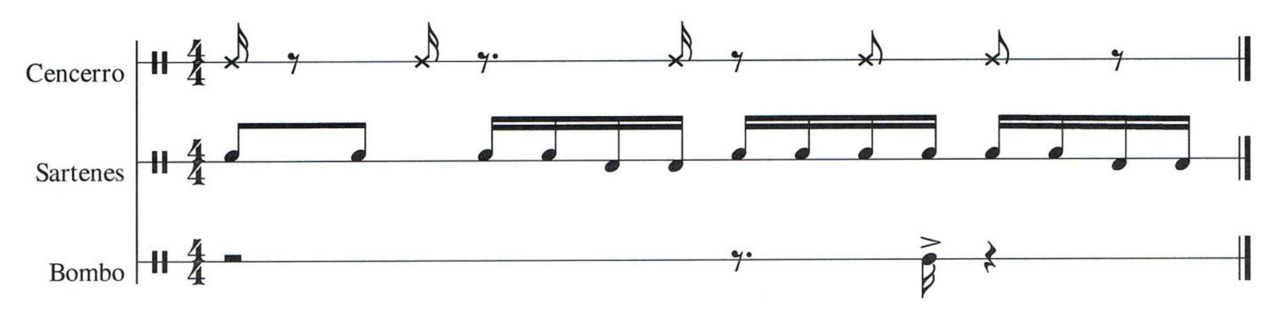
[93] Ecured: *Conga Santiaguera*. http://www.ecured.cu/index.php/Conga_Santiaguera. Consultado: 10-02-15

En relación con las festividades del carnaval es importante aclarar el significado de algunos términos que usualmente se utilizan indiscriminadamente o se confunden entre ellos. Estos son: paseo, comparsa y conga. El paseo es un vocablo utilizado para designar la procesión a través de una ruta predeterminada que era seguido por los músicos, grupos danzantes, ciertos vehículos ornamentados o no, y el público en general que participaba en esas festividades. La comparsa es una actividad danzaria coreografiada, acompañada de música y canto, que usualmente era organizada por los habitantes de un barrio o zona específica dentro de la ciudad. Por último, la conga es una actividad musical y danzaria que es coordinada por un grupo de personas, a las cuales se van sumando espontáneamente otras mientras se desplazan a través de una ruta que puede ser predeterminada o imprevista.

De igual manera en que difieren sus formatos instrumentales, también el estilo musical de la conga habanera es distinto del de la conga santiaguera, y quizás el elemento más definitorio entre ambos estilos es un peculiar acento rítmico dentro del compás de cuatro por cuatro, que es ejecutado en el *bombo* habanero o en la *conga* (tambor) santiaguera respectivamente.

En el caso del estilo habanero, este acento cae sobre una nota sincopada en el tercer tiempo del compás, configurando un patrón rítmico ampliamente promovido por su utilización, en estilo onomatopéyico, en famosas congas de salón de finales de los años treinta y principios de los cuarenta, tales como: *Bim Bam Bum* de Rafael Hernández y *Uno dos y tres* de Rafael Ortiz, la que más tarde se hizo popular en inglés como: *one, two, three, Kick!* [94]

A diferencia del estilo de la conga habanera, en la conga santiaguera se acentúan más los tiempos fuertes del compás, induciendo de esa manera a una poderosa sensación de impulso frontal, que incita al movimiento compulsivo de los pies junto con la pulsación rítmica. En este caso, el acento del tambor se produce entre el cuarto tiempo y el primero de siguiente compás, añadiendo de esa manera una onda de energía adicional a cada nuevo ciclo de percusiones, los cuales se extienden en una secuencia indefinida durante todo el trayecto de la comparsa.



---

[94] Torres, George: *Encyclopedia of Latin American Music*. https://books.google.com/books?id=MX5BXxjwV9cC&pg=PA106&lpg=PA106&dq=Desi+Arnaz+un+dos+conga&source=bl&ots=jTwJOiaMlm&sig=XkDK7FeiWGDmHe5ZY88_BvvPEm4&hl=en&sa=X&ved=0CCYQ6AEwAmoVChMI8uHd0f_AyAIVyCYeCh2HWg3t#v=onepage&q=Desi%20Arnaz%20un%20dos%20conga&f=false. Consultado: 10-13-15.

Fig. 28 – Conga habanera. Transcripción resumida de algunos elementos rítmicos esenciales.[95]

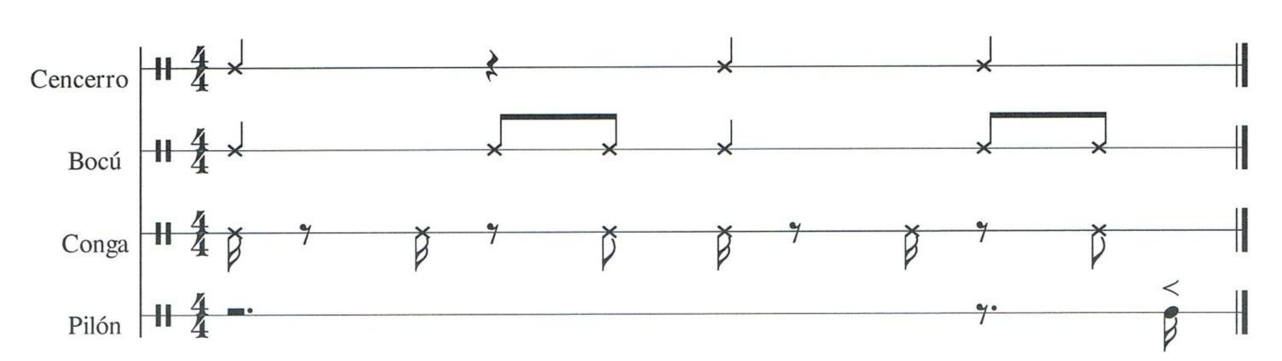


Fig. 29 – Conga santiaguera. Transcripción resumida de algunos elementos rítmicos esenciales.[96]

Jazz Band con sabor cubano

Durante los años treinta, la popularidad de la música norteamericana y la sonoridad de sus formatos orquestales impactaron profundamente el quehacer musical en Cuba, donde las agrupaciones comenzaron a adaptar el formato de *jazz band* a sus necesidades funcionales y estilísticas. De esa manera, además de contar con un vehículo idóneo para interpretar populares géneros norteamericanos, como el *Foxtrot* y el *Charleston*,[97] las orquestas también podían tocar pasodobles españoles y todos los géneros cubanos con excepción del danzón, el cual requería otras cualidades tímbricas para su ejecución.

El formato inicial de las agrupaciones de *jazz band* estaba compuesto por tres secciones bien diferenciadas, una de metales (dos trompetas y un trombón), una de instrumentos de lengüeta simple, llamados cañas en español o *reeds* en inglés (tres saxofones) y la llamada *sección rítmica* (banjo y/o guitarra, piano, contrabajo y batería).[98]

La Orquesta Hermanos Castro, fundada en La Habana en 1929 por el saxofonista Manolo Castro fue la primera que utilizó el formato de *jazz band* en Cuba. La orquesta estuvo integrada inicialmente por una trompeta, un trombón, un saxofón alto, un saxofón tenor, un violín, piano y

---

[95] Transcripción del autor.

[96] Transcripción del autor.

[97] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 168.

[98] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 157.

batería, y posteriormente fue ampliada con la inclusión de tres trompetas, un trombón, dos saxofones altos y dos tenores; además de un piano, batería y tres cantantes.[99]

Otra de las primeras agrupaciones basadas en el formato de *jazz band* que alcanzó gran éxito en los Estados Unidos y Europa, fue la Orquesta *Havana Casino* dirigida por Justo Angel Aspiazu, más conocido por el sobrenombre de Don Aspiazu. Fundada en 1930, la orquesta de Aspiazu contaba originalmente con una trompeta, una guitarra, piano, contrabajo, claves, maracas y timbales.[100] Más tarde ésta fue ampliada a dos trompetas, tres saxofones que se intercambiaban con clarinetes, dos violines, piano, guitarra y/o banjo, batería, claves, maracas y bongó.[101]

Algunas importantes orquestas tipo *jazz band* de los años treinta fueron: la Orquesta de Armando Romeu (1930-1933), con cuatro trompetas, un trombón, cuatro saxofones, guitarra, piano, contrabajo y batería[102]; la Orquesta Hermanos Lebatard (1930), con dos trompetas, tres saxofones/muta[103] clarinetes, dos violines, piano, contrabajo y batería[104]; la Orquesta Casino de La Playa, (1936) con dos trompetas, un trombón, cuatro saxofones, piano, contrabajo, claves, maracas y bongó[105]; la Lecuona Cuban Boys, que más tarde se llamaría Havana Cuban Boys, con cuatro saxofones/muta clarinetes, tres trompetas, contrabajo, batería y tumbadoras; además de la orquesta de los Hermanos Palau, la de Julio Cueva y la Orquesta Cosmopolita.

Evolución de la charanga francesa

También el formato de la *charanga francesa*, más especializado en el danzón y otros géneros de la música popular cubana, siguió siendo utilizado durante el siglo XX. Entre otras orquestas de este tipo podemos mencionar a las de: Antonio María Romeu, fundada en 1910, que

---

[99] Ecured: *Orquesta Hermanos Castro*. http://www.ecured.cu/index.php/Orquesta_Hermanos_Castro. Consultado, 10-10-15.

[100] Sublette, Ned: 2004, p. 395-396.

[101] Según una foto de la época.

[102] Sublette, Ned: 2004, p. 425.

[103] Muta – En música, indicación para cambiar de afinación o instrumento en medio de una pieza.

[104] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 158.

[105] Información basada en un video de los años cuarenta.

incorporó los siguientes instrumentos: piano, violin, flauta, contrabajo, timbal cubano y güiro;[106] así como las de Cheo Belén Puig, Belisario López, y Neno González.[107]

Antonio Arcaño nació en La Habana en 1911 y estudió con Armando Romeu, con el cual aprendió a tocar la corneta y el clarinete. Más tarde estudió la flauta con su primo José Antonio Díaz. En 1937 fundó su propia orquesta llamada *Arcaño y sus maravillas*, título muy apropiado, ya que ésta se preciaba de contar, según figuraba en su eslogan publicitario, con *un as en cada instrumento*. La primera orquesta de 1937 contó con una plantilla compuesta por: Antonio Arcaño (flauta), Elizardo Arocha (violín), Raúl Valdés (violín), Israel *Cachao* López (contrabajo), Jesús López (piano), Ulpiano Díaz (timbales) y Oscar Pelegrín (güiro). En 1944 la orquesta comienza a actuar en la radio y cambia su formato a: flauta (Antonio Arcaño), Elio Valdés, Salvador Muñoz, Fausto Muñoz, Félix Reina y Enrique Jorrín (violines), Miguel Valdés (viola), Juan Pérez y Juan Rodríguez (violonchelos), Israel *Cachao* López (contrabajo), Jesús López (piano), Ulpiano Díaz (timbal cubano), Julio Pedroso (güiro) y Eliseo Martínez (tumbadoras).

Arcaño convirtió a su agrupación musical en una pequeña orquesta de cámara con la adición de más violines, violas y violonchelos, e introdujo un elemento tímbrico característico de la *rumba de solar*, las *tumbadoras* o *congas*, las cuales añadirían un detalle más al proceso de fusión de elementos europeos y africanos en la música popular cubana.

Según Dora Ileana Torres, citando a Arcaño: "En 1940, a Orestes López [hermano de Jesús e Israel *Cachao* López] se le ocurre incluir en la última sección de uno de sus danzones un montuno al estilo de los que ya se venían tocando desde antes por la orquesta, escribiendo las partes fundamentales de acuerdo a la concepción del mismo, y así este danzón, cuyo título fue *Mambo*, le da nombre a lo que hace rato veníamos haciendo. Después yo le puse a este estilo ritmo nuevo." (Entrevista de la autora a Antonio Arcaño, 1982).[108] Este estilo, llamado *danzón de nuevo ritmo*, estuvo relacionado más tarde de una forma u otra, a los conocidos géneros llamados *Mambo* y *Chachachá*.

De esa manera vemos cómo los formatos instrumentales que interpretaron el danzón en sus inicios van evolucionando, desde la *orquesta de vientos* u *orquesta típica* a la *charanga francesa*, la cual incorpora gradualmente ciertos instrumentos que van a modificar su timbre, tales como el cencerro (en combinación con los timbales cubanos) incorporado por la orquesta de Calixto Allende y las tumbadoras de la orquesta de Arcaño, brindándole a la agrupación un sabor más afro-cubano.[109]

---

[106] Wikipedia: *Antoio María Romeu*. https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Mar%C3%ADa_Romeu. Comsultado: 10-10-15.

[107] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 158.

[108] Torres, Dora Ileana: *Del danzón cantado al Chachachá* en: Giro, Radamés: *Panorama de la música popular cubana.* Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998, p. 178.

[109] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 192.

Los Conjuntos de los años cuarenta

Una modalidad de formato instrumental que se derivó del septeto *sonero* fueron los llamados *Conjuntos*, los cuales surgieron hacia principios de los años cuarenta. Al respecto nos dice María Teresa Linares: "…En los albores de la II Guerra Mundial el septeto declinó mucho más. Su sonoridad no llenaba los salones con cientos de personas. La incorporación de instrumentos redoblados originó otras combinaciones que ampliaban el septeto, a las que se dio el nombre de Conjunto…"[110]

Ya el Trío Matamoros le había agregado a su formato tradicional un piano, el tres, otra guitarra, más voces y hasta una corneta china; por lo que María Teresa Linares afirma que a ese septeto ampliado se le llamó Conjunto.[111] En su versión original, el Conjunto estaba formado por dos o tres trompetas, piano, contrabajo, bongó, tumbadoras y dos o tres cantantes, los cuales también tocaban usualmente guitarra, claves, maracas y güiro.

Según Cristóbal Díaz Ayala, la Sonora Matancera fue el más antiguo de los Conjuntos.[112] El núcleo original de la orquesta, llamado *Tuna Liberal*, fue fundado en Matanzas, en 1924, y estaba compuesto por una trompeta, tres, guitarra, tumbadora, contrabajo, timbal cubano y voces. Más tarde cambió su nombre a *Septeto Soprano*, y en los años treinta añadió un piano a su formato instrumental.

En 1944, el famoso trompetista Pedro Knight pasa a formar parte de la agrupación reforzando de esa manera la sección de metales, y ya para 1948 la orquesta alcanza su estructura permanente, que consistió en dos trompetas, piano, contrabajo, timbalitos, bongó, cencerro, tumbadoras y tres cantantes que también tocaban guitarra, maracas y claves.[113]

Alrededor de 1933, los hermanos José y Manolo Saldarino, fundaron en La Habana el *Sexteto Miquito*. Aquel grupo, denominado *sexteto* a pesar de que ya incluía el piano, cambió de nombre el primero de mayo de 1937 a *Septeto Casino* al convertirse en el grupo oficial del *Summer Casino* o *Gran Casino Nacional de Marianao*, en La Habana.[114] El *Septeto Casino* pasó a ser nombrado *Conjunto Casino* ya en los años cuarenta,[115] y estuvo constituido por dos trompetas, piano, contrabajo, bongó, cencerro y tumbadoras.

---

[110] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 171.

[111] Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: 1998, p. 172.

[112] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 171.

[113] Wikipwdia: *Sonora Matancera*. https://en.wikipedia.org/wiki/Sonora_Matancera. Consultado: 10-14-15.

[114] Wikipwdia: *Conjunto Casino*. https://es.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Casino. Consultado: 10-14-15.

[115] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 172.

El Conjunto Casino, que mostró en su estilo una fuerte influencia de las armonías del jazz, y más específicamente del *swing* y el *bebop*, estuvo enmarcado en la corriente más avanzada entre las agrupaciones *soneras* de su tipo. Junto a la Sonora Matancera, apegada a la guaracha y la rumba, y el Conjunto de Arsenio Rodríguez, representante del estilo afro-cubano, el Conjunto Casino configuró un arquetipo al que se adhirieron más tarde muchas agrupaciones, como el Conjunto Colonial, el Conjunto de Senén Suárez, el Conjunto de Ernesto Grenet, el Kubakán y el Conjunto Rumbavana, entre otros.[116]

Arsenio Rodríguez nació en Güira de Macurijes, en 1911, y fue conocido como "el ciego maravilloso" por haber perdido la vista a la edad de trece años. Comenzó a tocar el tres en su adolescencia y en 1930 llegó a la habana donde se integró a grupos soneros como el Sexteto Boston y el Sexteto Bellamar. Alrededor de 1940 creó su propio *conjunto*, que adquirió gran fama, principalmente por su participación en los bailes de los *Jardines de La Tropical*. A fines de los años cincuenta viajó a New York con el propósito de consultar a un especialista, y aunque su viaje no arrojó el resultado esperado, sirvió para presentar su conjunto al público norteamericano, que lo acogió calurosamente. Más tarde, Arsenio fue reemplazado como director del conjunto por su principal trompetista, Félix Chapottin, quien cambió el nombre del grupo a Conjunto Chapottin.[117]

Según Radamés Giro, Arsenio Rodríguez creó un estilo diferente de tocar el *tres*, el cual difería del de los sextetos y septetos de *son*. En sus arreglos, el piano ejecutaba un contrapunteo con el tres, y a la misma vez introducía acordes, arpegios y figuraciones rítmicas (tumbaos) de gran vitalidad y originalidad. Rodríguez le otorgó también un carácter destacado a la contribución del trompetista Chapottin, el cual improvisaba pasajes al estilo del *swing* norteamericano, pero siempre conservando una cubanía intrínseca. También dice Giro que Arsenio Rodríguez introdujo modificaciones en el estilo del *son* que sentaron escuela y propiciaron una evolución que dura hasta nuestros días.[118] Díaz Ayala concluye afirmando que Arsenio Rodríguez ejerció una influencia decisiva en los músicos norteamericanos de origen latino, la cual propició el renacimiento del *son* en las décadas de los sesenta y setenta, según él: "…la *Salsa* estaba ya toda en el legado de Arsenio."[119] El Conjunto de Arsenio Rodríguez estuvo compuesto originalmente por: dos trompetas, tres, guitarra, piano, contrabajo, claves, bongó y tumbadoras.[120]

---

[116] Wikipedia: *Conjunto Casino*. https://es.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Casino. Consultado: 10-14-15.

[117] Orovio, 2004, p. 181.

[118] Giro, Radamés: 1998, p. 206-207.

[119] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 174.

[120] Sublette, Ned: 2004, p. 479.

En una foto de 1951 aparece el conjunto con la siguiente formación: Félix Chapottin, *Florecita* y Armando Armenteros (trompetas), Arsenio Rodríguez (tres), *Lili* Martínez (piano), Lázaro Prieto (contrabajo), René Scull (voz prima y maracas), Miguelito Cuní (voz prima y claves), Carlos Ramírez (voz segunda y guitarra), *Chocolate* Alfonso y *Kiki* Rodríguez (tumbadoras) y Antolín Suárez *Papa Kila* (bongó).

Los años cincuenta

El pianista y arreglista matancero Dámaso Pérez Prado (1927) se traslada a La Habana a principio de los años cuarenta y comienza a actuar en cabarets como el Pennsylvania y el Kursaal, así como en la orquesta de Paulina Alvarez. Más tarde realiza arreglos para diversas agrupaciones y es finalmente contratado por la Orquesta Casino de La Playa. En 1949 viaja a México buscando mejores oportunidades de trabajo y logra gran éxito con un nuevo estilo, al cual designa un nombre comercial que ya había sido utilizado anteriormente por Arcaño, el de *Mambo*.[121]

El estilo de Pérez Prado difería del anterior concepto genérico de *Mambo*. El nuevo estilo mostraba una mayor influencia de las grandes orquestas de jazz norteamericanas, y una instrumentación ampliada que incluyó cuatro o cinco trompetas, cuatro o cinco saxofones, contrabajo, batería (drum set), maracas, cencerro, bongó y tumbadoras.

Pérez Prado poseía un destacado talento, gran originalidad y mucha habilidad para mercadear su novedoso producto musical. Su estilo incluía un sabroso contrapunteo entre las trompetas y los saxofones, que impulsaba a mover el cuerpo al compás del ritmo, estimulado en la conclusión de las frases con una característica y sonora expresión gutural.

Posiblemente debido a que su música estaba dedicada a un público que habitaba fuera de las fronteras de la nación cubana, el Mambo de Pérez Prado siempre incluyó una gran cantidad de elementos de estilo internacionales, y particularmente norteamericanos. Esta característica se hace evidente en sus arreglos de las canciones Mambo Rock, Patricia y Tequila, donde utiliza el ritmo del *swing* norteamericano, de subdivisión ternaria, fusionado con elementos de rumba o *son* cubanos. En su número titulado *A la Billy May* podemos escuchar claramente a las trompetas tocando la melodía en ritmo de *swing* sobre un acompañamiento binario de *son*, caracterizado por el conocido ritmo del "martillo", ejecutado por el bongó. El repertorio de Pérez Prado incluyó numerosas piezas internacionales, tales como: Cerezo Rosa, María Bonita, Té para dos (Tea for two), La Bikina, Cuando calienta el sol, Malagueña y En un Pueblito Español, entre muchas otras.

---

[121] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 194.

Ya en los años sesenta, la agrupación de Pérez Prado estuvo compuesta por tres o cuatro trompetas, uno o dos trombones, tres o cuatro saxofones, teclado y bajo eléctricos, batería, bongó y tumbadoras.

Un nuevo género, el Chachachá

Mientras Dámaso Pérez Prado triunfaba en México, otro nuevo género, relacionado con el Mambo original de Arcaño, se gestaba en La Habana. Su creador, Enrique Jorrín, nació en el pueblo de Candelaria en 1926, estudió música en el Conservatorio Municipal de La Habana y participó como violinista en la Orquesta del Instituto Nacional de Música, dirigida por Enrique González Mantici. Más tarde se incorporó a la Orquesta de danzones Hermanos Contreras, la Orquesta América y finalmente a Arcaño y sus Maravillas.

Se ha atribuido tradicionalmente a Jorrín la creación de aquel nuevo género llamado *Chachachá*. Al respecto nos dice el propio Jorrín: "Yo compuse algunos danzones en los cuales los músicos podían cantar cortos estribillos, y como eso complació a la audiencia, continué desarrollándolos… En 1948 cambié el estilo de una canción mexicana de Guty Cárdenas, *Nunca*, dejando la primera sección tal como estaba, y proveyendo a la segunda parte con un ritmo diferente bajo la melodía. Eso causó tal sensación que decidí componer música basada en la última sección – el tercer trío o *montuno* – independientemente del danzón. Y entonces compuse *La Engañadora*."[122]

La Engañadora, canción bailable compuesta en 1948 y estrenada en 1952, fue catalogada por su autor como un *mambo-rumba*, pero más adelante, en su número llamado *Silver Star*, que comienza como un danzón, se repite un estribillo al final que dice: "Chachachá, chachachá, es un baile sin igual"; mencionando ya el nuevo nombre genérico, que proviene probablemente de la interpretación onomatopéyica del característico ritmo ejecutado por el güiro, o quizás por la repetición de éste en los pasillos del baile.[123]

En 1954, Jorrín fundó su propia orquesta con el formato tradicional de la charanga, es decir, una flauta, dos violines, piano, contrabajo, timbales, tumbadoras, güiro y dos cantantes; el cual más tarde fue modificado con un violonchelo, dos trompetas, teclado y bajo eléctricos, así como un *glockenspiel*.[124]

---

[122] Orovio, Helio: 1981. P. 60.

[123] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 221.

[124] Hernández, Erena: La música en persona, Editorial Letras cubanas, La Habana, Cuba, 1986, p. 76. Orovio, Helio: 1981. P. 117; y Youtube: *Orquesta Enrique Jorrín – El Túnel*. https://www.youtube.com/watch?v=Ar-CN7W8JOg. Consultado – 10-19-15.

Entre los años 1948 y 1950, un joven cantante cubano llamado Bartolomé Maximiliano Moré, más conocido como Beny, fue contratado por Dámaso Pérez Prado para participar en su recién creada orquesta. Beny Moré había llegado a México un tiempo antes con el grupo de Miguel Matamoros, y junto a Pérez Prado se presentó como cantante, realizó numerosas grabaciones, e incluso actuó en películas, contribuyendo de esa manera al éxito de la agrupación. Moré regresó a Cuba para trabajar con Mariano Mercerón, pero al poco tiempo viajo de nuevo a México donde desarrolló una exitosa carrera como solista vocal. Beny Moré retornó a Cuba en 1953 y se unió a la orquesta de Bebo Valdés, pero poco tiempo después fundó su propia agrupación, a la cual llamó Banda Gigante de Beny Moré.[125]

El éxito de la Banda Gigante fue inmediato, y entre 1956 y 1957, la orquesta realizó una gira por Venezuela, Jamaica, Haití, Colombia, Panamá, México y Estados Unidos, donde actuó en la ceremonia de entrega de los Premios Oscar. En La Habana, la agrupación se presentó en los mejores salones de baile y principalmente en La Tropical y La Sierra. Beny Moré murió en 1963 con sólo cuarenta y cuatro años de edad, y es considerado uno de los más importantes músicos cubanos de todos los tiempos.

La Banda Gigante de Beny Moré estaba estructurada como una gran *jazz band*, ampliada con la percusión cubana. La orquesta incluyó cuatro trompetas, un trombón, cinco saxofones, piano, contrabajo, timbal cubano, bongo/muta cencerro, tumbadoras y tres cantantes que también tocaban güiro, maracas y claves. Según Díaz Ayala, posteriormente se añadieron a la orquesta más trombones, y desde entonces se le otorgó un papel más relevante a ese instrumento en la música popular cubana.[126]

A finales de los años cincuenta, el panorama de la música en Cuba no podía ser más promisorio, ya que además de numerosos solistas que triunfaban con sus variados estilos en los escenarios de la nación, también existían gran cantidad de orquestas y agrupaciones de la mayor calidad. Cristóbal Díaz Ayala nos proporciona una lista parcial de aquellos grupos instrumentales, la cual reproducimos a continuación:

Orquestas tipo jazz band – Riverside, Hermanos Castro, Hermanos Lebatard, Mariano Mercerón, Chepín-Chovén, Eddie Lester, Julio Cueva, Cosmopolita, Casino de La Playa, Beny Moré y Havana Casino.

Charangas – América, Orquesta de Enrique Jorrín, Aragón, Fajardo y sus Estrellas, Sensación, Sublime, Melodías del Cuarenta, Neno González, Almendra, Arcaño y sus Maravillas, Cheo Belén Puig, Belisario López y Antonio María Romeu.

---

[125] Orovio, Helio: 1981. P. 143.

[126] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 230.

Conjuntos – Casino, Sonora Matancera, Nelo Sosa, Roberto Faz, Jóvenes del Cayo, Kubavana, Saratoga, Arsenio Rodríguez, Chapottín y Estrellas de Chocolate.

Grupos especiales – Los violines de Pego.

Tríos – Servando Díaz, Los Rigual, Nodarse, Luisito Plá, Bimbi y su Trío Oriental, Los Guaracheros de Tropicana (después Los Guaracheros de Oriente), América, La Rosa, Mario Recio, Taicuba, Pinareño y Hemanas Vázquez.

Grupos – Llopiz-Dulzaidez (después Los Armónicos de Felipe Dulzaidez).[127]

Rock cubano

La fuerte influencia de la música norteamericana en la juventud cubana dio lugar al comienzo de los solistas y grupos de *rock'n roll* (conocido también simplemente como *rock*) en Cuba, a partir de 1955. El lanzamiento del cuarteto *Los LLopis* representó la entrada en una nueva etapa de la música cubana, la de la generación y amplificación del sonido por medio de recursos electrónicos; ya que en la composición tímbrica de ese grupo se puede apreciar un elemento novedoso de gran importancia, la inclusión de la guitarra eléctrica.

El cuarteto *Los LLopis* estaba integrado por dos guitarras electrófonas, una tradicional que se tocaba erguida como la guitarra acústica, y otra, llamada *Hawaiiana* o *lap slide guitar*, que se colocaba horizontalmente sobre las piernas y se ejecutaba con una barra de metal con el propósito de producir *glissandos* o deslizamientos entre las notas con facilidad; además el grupo poseía un acordeón y un saxofón.

El repertorio de Los Llopis consistió en una combinación de piezas norteamericanas y clásicos del *rock'n roll* como *Hasta la vista cocodrilo* (See you later alligator) y *Al compas del reloj* (Rock around the clock) de Bill Haley, con otras piezas cubanas e hispanoamericanas, tales como *Goza mi guaracha*, *Maquinolandera* y *La pollera colorá*. Los LLopis también tuvieron éxito en España, donde se radicaron durante algunos años e introdujeron el nuevo ritmo cubano, con influencia del *merengue* dominicano, *La pachanga*.[128]

Nadie podía imaginar en la madrugada del 31 de diciembre de 1958 lo que sucedería al despuntar el alba del día siguiente, ya que el 1ro de enero de 1959 las tropas del *Segundo Frente Nacional del Escambray* comandadas por Eloy Gutiérrez Menoyo arribaron a La Habana, dando fin a la insurrección armada encabezada por Fidel Castro Ruz, que había comenzado en 1953 con el ataque al Cuartel Moncada en Santiago de Cuba. Aquel suceso determinó el inicio de una

---

[127] Díaz Ayala, Cristóbal: 1993, p. 260.

[128] Wikipedia: *Rock en Cuba*. https://es.wikipedia.org/wiki/Rock_en_Cuba. Consultado: 10-20-15.

transformación radical en todos los aspectos de la nacionalidad Cubana, que todavía no ha concluido.[129]

Los años sesenta

También en 1959, irrumpe en el escenario musical cubano Luis Bravo, más conocido por el cariñoso mote de Luisito, que enloqueció a las jovencitas o *pepillas* con temas como *Oh Carol* de Neil Sedaka y *Tiernamente*, versión en español de *Surrender* (Torna a Surriento) de Elvis Presley, llegando a vender 500,000 discos de 45 RPM en 1961.

A Luisito Bravo le siguieron otros solistas como Rogelio Sanzarini y Jorge Bauer, así como grupos al estilo de la banda de Bill Haley, tales como Los Satélites de Antonio M. Romeu y la banda de Tony Taño. El grupo norteamericano *Bill Halley and His Comets* estaba compuesto por un saxofón, tres guitarras eléctricas (*lead*, *rhythm* y *lap slide*), un contrabajo y batería (*drum set*). También surgieron en 1961 otros cantantes de rock como Dany Puga, llamado *el rey del twist*, y bandas tales como Los Satélites, Los Diablos Melódicos y Los Enfermos del Rock, así como Los Halcones y Los Huracanes de la ciudad de Marianao.[130]

El cuarteto vocal *Los Zafiros* fue otro grupo de principios de los años sesenta que utilizó la guitarra eléctrica como acompañante. Fundado en 1961, y obviamente influenciado por el estilo *Doo-Wop* de los *Platters*, *The Diamonds* y otros grupos norteamericanos, contó con un repertorio compuesto principalmente de baladas, calypsos y bossanovas, así como canciones con ritmo de *swing* lento y boleros. Una de las características definitorias del estilo del grupo fue la voz aguda del contratenor Ignacio Elejalde, apoyado por Miguel Cancio, Leoncio Morúa y Eduardo Elio hernández (El chino), así como por el famoso guitarrista Manuel Galbán, quien fungió como director musical.

También el guitarrista Franco Laganá, músico italiano que participó en el renombrado grupo de Renato Carosone, fue un temprano exponente de los sonidos electófonos en Cuba durante el comienzo de la década de los sesenta.[131]

El efímero, pero muy popular grupo de rock *Los Astros*, dirigido por carismático cantante y guitarrista Raúl Gómez, pronto sucumbió ante las crecientes presiones ejercidas por el régimen

---

[129] Wikipedia: Revolución cubana. https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_cubana#La_Revoluci.C3.B3n_en_el_poder. Consultdo: 10-24-15.

[130] Wikipedia: *Rock en Cuba*. https://es.wikipedia.org/wiki/Rock_en_Cuba. Consultado: 10-21-15.

[131] Wikipedia: *Rock en Cuba*. https://es.wikipedia.org/wiki/Rock_en_Cuba. Consultado: 10-21-15.

de Fidel Castro sobre los grupos de rock, que fueron considerados en aquél entonces como una forma de *diversionismo ideológico*, y combatidos en todas sus manifestaciones. Su estilo, fuertemente influido por los grupos de la *Invasión Británica*, como los Beatles y los Rolling Stones fue declarado oficialmente como *desviado* y en consecuencia reprimido sin consideraciones. Desde ese momento, el llamado *gobierno revolucionario* de Cuba implementó progresivamente un control absoluto sobre todos los aspectos de la sociedad cubana, incluyendo por supuesto la cultura.

Los Astros seguían el formato clásico acuñado por los grupos británicos: Raúl Gómez, voz prima y guitarra rítmica (rhythm guitar), su primo Luis Gómez, voz segunda y guitarra líder (lead guitar), Marcelo como voz acompañante y saxofón, y Gerardo López en la batería. Su repertorio estaba compuesto por éxitos del *hit parade* norteamericano de los años sesenta.

El grupo tuvo que enfrentarse durante su corta existencia a numerosas adversidades y a un ambiente francamente hostil. *Eres como el fuego*, su primer número en una emisora radial de la capital, fue grabado con grandes dificultades técnicas y por consiguiente su resultado fue de muy poca calidad auditiva.

Según Jorge Luis González Suárez: "…El sitio donde se establecieron mayor tiempo fue el club "Olokkú" [sic.], situado en la calle Calzada esquina a E en El Vedado, donde hoy se encuentra un restaurante del mismo nombre. Allí concurrían sus fans a diario, pues era una de pocas oportunidades de verlos en vivo y deleitarse con esas melodías prohibidas del 'país enemigo'."

Los Astros también tocaban en un programa nocturno de variedades musicales en Radio Rebelde, que se trasmitía desde un pequeño estudio ubicado en el sótano de un edificio en la calle O entre 23 y 25, La Rampa, donde se congregaba un nutrido grupo de jóvenes desde temprano para poder conseguir entrada; así como en algunos cines donde se ofrecía un espectáculo musical además de la película programada, y en el programa radial *Buenas Tardes Juventud*, de la emisora Radio Marianao. De acuerdo con González Suárez: "…Estos espectáculos sufrieron también la prohibición estatal por ser considerados una forma de *diversionismo ideológico*".[132]

En 1963 surge un grupo que fue muy apoyado por los medios oficiales como una alternativa a la música con influencia extranjera, el *Conjunto de Pello el Afrokán*. Este conjunto, que era en realidad un grupo ampliado de *carnaval habanero*, estaba integrado por: cuatro trompetas, tres trombones, cuatro tumbadoras solistas tocadas por Pello el Afrokán, ocho percusionistas tocando una tumbadora cada uno y dos percusionistas más tocando dos tumbadoras cada uno, tres cencerros, dos sartenes y tres cantantes, así como varias bailarinas.

---

[132] Primavera digital: *Los que no pueden faltar*. *Los Astros de Raúl Gómez*. Jorge Luis González Suárez. http://primaveradigital.net/los-que-no-pueden-faltar-los-astros-de-raul-gomez/. Consultado: 10-30-15.

Su fundador, Pedro Izquierdo Padrón, conocido con el nombre artístico de Pello el Afrokán era oriundo de La Habana. Desde pequeño comenzó a participar en grupos de rumba, y en 1963 lanzó al mercado un nuevo ritmo con el pintoresco nombre de *Mozambique*. Ese estilo, que no era más que una modificación de la *conga habanera*, tuvo gran éxito en un principio, y como comentábamos anteriormente, fue decididamente apoyado por el régimen imperante en Cuba como un producto musical auténtico surgido de las *masas populares*.

Durante los años sesenta Pello el Afrokán y su grupo realizaron giras de concierto por Centro y Suramérica, así como por España, Francia, Bélgica, Polonia, Alemania, la antigua Unión Soviética y Japón. El Afrokán tuvo la oportunidad de tocar junto a una figura de fama mundial como el percusionista Mongo Santamaría, en el Teatro Olympia de París.

Pello el Afrokán y su orquesta no pasaron de ser una curiosidad momentánea. Su fama no sobrevivió a la década de los sesenta, quizás por la limitación formal de su estilo, y también por la extrema dificultad para reproducir la sonoridad de sus arreglos en otros formatos instrumentales.[133]

Hacia 1965, el *gobierno revolucionario* puso en práctica una estrategia para sustituir los productos culturales extranjeros que prefería la juventud, con otros que encajaran dentro de sus lineamientos oficiales; y producto de esa estrategia, el 6 de agosto de 1966 salió al aire el programa radial *Nocturno*, cuyo tema inicial fue la canción *La chica de la Valija*, interpretado por el saxofonista italiano Fausto Papetti. El programa presentaba canciones modernas dando prioridad al repertorio europeo en español de cantantes y grupos como: Los Mustang, Los Bravos, Los Brincos, Juan y Junior, Rita Pavone, Massiel, Nino Bravo, Leonardo Fabio, Salvatore Adamo y Rafael, así como algunos grupos cubanos como Los Zafiros y Los Dan.[134]

Dentro del plan del Partido y la Juventud Comunista, en coordinación con el Consejo Nacional de Cultura, se autorizó y alentó la formación de una agrupación que aglutinó a lo más selecto del Jazz cubano, y ese proyecto cristalizó en la creación de la *Orquesta Cubana de Música Moderna* en 1967. La orquesta fue organizada por el trompetista Luis Escalante, y por el compositor, orquestador y saxofonista Armando Romeu, quien fue su primer director. Más tarde Romeu fue sustituido por Rafael Somavilla, quien a su vez fue reemplazado por el genial saxofonista Paquito de Rivera. La orquesta también fue dirigida por Tony Taño y por Germán Piferrer.

En las palabras de Leonardo Acosta: "La Orquesta Cubana de Música Moderna interpretó fundamentalmente no sólo jazz, sino también "jazz latino", jazz-rock y a veces cierto jazz sinfónico (o rapsódico) en la línea del *progressive jazz* de Stan Kenton o de la *Third Stream*

---

[133] Ecured: *Pello el Afrokán*. http://www.ecured.cu/index.php/Pello_el_Afrok%C3%A1n. Consultado: 10-21-15.

[134] Nocturno: http://radionocturno.com/: Consultado: 10-21-15.

(tercera corriente) de Günter Schuller en los años 60....”[135] La orquesta debutó el 12 de abril de 1967 en el Teatro Amadeo Roldán (antiguo Auditorium). Su formato original incluyó seis trompetas, cuatro trombones, cinco saxofones, guitarra eléctrica, piano, bajo, batería, percusión cubana y tumbadoras.

La *Orquesta Cubana de Música Moderna* funcionó como una cantera que aportó el material humano para la creación de otros importantes grupos de la época, tales como el Quinteto de Chucho Valdés, y más tarde el Conjunto *Irakere*. En su plantilla figuraron profesionales de gran renombre como Chucho Valdés (piano), Carlos Emilio Morales (guitarra), Paquito D'Rivera y Carlos Averhoff (saxofón), Luis y Pucho Escalante (trompeta y trombón respectivamente), Juan Pablo Torres (trombón) y Arturo Sandoval (trompeta), entre muchos otros.

También a mediados de los años sesenta, surgen nuevos grupos de rock apoyados por el régimen, los cuales ya no tocaban la música de los proscriptos grupos ingleses y norteamericanos, sino las versiones más aceptables para el aparato ideológico del gobierno, de los grupos españoles de la época. Entre estos *combos* (del inglés *combination*) se encontraban *Los Dan*, que estaba compuesto por tres guitarras eléctricas, bajo eléctrico y batería; *Los Kent*; *Los Dada*, donde participaban los conocidos cantantes y compositores Mike Porcel y Pedro Luis Ferrer; *Los Barba* y *Los Bucaneros*, con un grupo de estrellas que incluyó a Pablo Milanés, Raúl Gómez, Ernesto Pérez y Reinaldo Alvear.[136]

Dentro del panorama de la música cubana de los años sesenta, no podemos dejar de mencionar la obra del compositor cubano Juan Blanco, pionero de la música electroacústica en Cuba e Hispano-América. Juan Blanco compuso su primera pieza creada totalmente con medios electrófonos en 1961,[137] la cual fue titulada *Música para Danza*; y no fue hasta 1969 que otro compositor cubano, Sergio Fernández Barroso, se dedicó a la composición de este tipo de obras.[138]

En 1970, Juan Blanco fue designado como asesor musical en el Departamento de Propaganda del ICAP (Instituto Cubano de Amistad con Los Pueblos), y en el desempeño de esa función compuso música electroacústica para todos los materiales audiovisuales producidos por ese organismo. Después de nueve años Juan Blanco obtuvo finalmente el financiamiento

---

[135] Acosta, Leonardo: *Raíces del jazz latino*. Un siglo de jazz en Cuba. Barranquilla, Editorial La Iguana Ciega, 2001.

[136] Wikipedia: Rock en Cuba. https://es.wikipedia.org/wiki/Rock_en_Cuba. Consultado: 10-21-15.

[137] Orovio, Helio. Cuban music from A to Z. Tumi Music Ltd. Bath, UK. 2004. P.29.

[138] Wikipedia: Música Electroacústica en Cuba. https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Cuba#cite_note-Neil-37. Consultado: 10-24-15.

necesario para la implementación de un estudio,[139] y algunos meses más tarde creó el Taller de Música Electroacústica del ICAP, donde él mismo proporcionó entrenamiento a los participantes. En 1990, el Taller cambió su nombre al de Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME).

Después de 1970, algunos compositores cubanos como Leo Brouwer, Jesús Ortega, Carlos Fariñas y Sergio Vitier, comenzaron a crear obras electroacústicas, y ya en la década de los años ochenta, un grupo de compositores que incluía a Edesio Alejandro, Fernando (Archi) Rodríguez Alpízar Marietta Véulens, Mirtha de la Torre, Miguel Bonachea y Julio Roloff, comenzó a recibir instrucción y a trabajar en el estudio del ICAP. Otros compositores cubanos que han utilizado la tecnología electroacústica son Argeliers León, Juan Piñera, Roberto Valera, José Loyola, Ileana Pérez Velázquez, José Antonio Pérez Puentes, Aurelio de La Vega, Tania León, Orlando Jacinto García y Armando Rodríguez Ruidíaz, entre otros.[140]

Los años setenta

Otro proyecto de asimilación e integración al sistema socialista de artistas problemáticos fue el del *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, creado a finales del año 1969, para cuya implementación se utilizó a Alfredo Guevara, Director del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), el cual poseía cierta fama de maniobrar en los límites extremos de la tolerancia gubernamental amparado por la impunidad que le otorgaba su amistad personal con Fidel Castro, así como su absoluta fidelidad al proceso revolucionario.

En este caso, el objetivo estratégico eran los miembros más destacados del movimiento llamado *Nueva Trova*, como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola. Ese grupo de jóvenes talentosos había comenzado con una gran influencia de compositores y cantantes de la *canción protesta norteamericana* (*protest song*) de los años sesenta, como Bob Dylan y Joan Báez, por lo que eran considerados como potencialmente peligrosos para un sistema que no admitía crítica alguna; pero éstos tuvieron finalmente que rendirse ante la dura realidad de que en Cuba sólo era posible protestar contra el *imperialismo yanki*, y nunca contra la realidad imperante en la Isla.

En aquella época, Pablo Milanés fue internado durante un tiempo en los campamentos de trabajo forzado de la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), donde se recluía

---

[139] Leonard, Neil: *Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music*. III.http://finearts.uvic.ca/icmc2001/info/Leonard_blanco.php3.

[140] Wikipedia: Música Electroacústica en Cuba. https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Cuba#cite_note-Neil-37. Consultado: 10-24-15.

principalmente a jóvenes considerados conflictivos por sus ideas religiosas o su orientación sexual *desviada*; y Silvio Rodríguez fue enrolado en un barco de la flota pesquera, al estilo reeducativo establecido por la *revolución cultural* china, para que experimentara en carne propia las duras tareas del *proletariado*, como cura a sus devaneos contestatarios.

Como director del grupo del ICAIC fue escogido Leo Brouwer, que es actualmente considerado uno de los más destacados compositores e intérpretes cubanos del siglo XX y XXI, y quién, por su entusiasta adhesión a las tendencias de vanguardia en boga, y por su conocida inclinación por los productos más refinados del capitalismo, había experimentado más de un conflicto con el Consejo Nacional de Cultura. Al aglutinar bajo el padrinazgo de Alfredo Guevara a ese grupo de jóvenes creadores, se neutralizaba cualquier posible rasgo de rebeldía en contra de los lineamientos del régimen, a la vez que se ponía su potencial creativo al servicio de la propaganda ideológica.

La agrupación estuvo integrada en sus inicios por Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Eduardo Ramos, Sergio Vitier y Leonardo Acosta. Más tarde se incorporaron también Emiliano Salvador, Pablo Menéndez, Sara González y Amaury Pérez, entre otros.

En un pricipio, el grupo sólo contaba con guitarristas, pero más tarde comenzó a incorporar otros instrumentos. Eduardo Ramos se estableció como bajista y después se integraron Leonardo Acosta en el saxofón, el fliscorno y las flautas recorder, el eminente pianista Emiliano Salvador, el baterista Leoginaldo Pimentel, el flautista Genaro Caturla, el clarinetista Lucas de la Guardia, y Pablo Menéndez con la guitarra eléctrica. Muchos otros músicos formaron parte del Grupo esporádicamente o colaboraron en diversas grabaciones.

Un elemento de gran importancia con respecto a la actividad de esa agrupación fueron los estudios de acústica, electroacústica y técnicas de grabación, que se llevaron a cabo en relación con las actividades y grabaciones del Grupo de Experimentación Sonora por parte de los ingenieros de sonido del ICAIC, y sobre todo por el técnico Jerónimo Labrada; los cuales sentaron las bases para el futuro diseño sonoro de grupos de avanzada como *Irakere*.

Después de la partida de Leo Brouwer como director, así como de otros miembros, tales como Leonardo Acosta, Carlos Averhoff, Leo Pimentel, Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Sergio Vitier; el grupo fue reestructurado bajo la dirección de Eduardo Ramos, y en esa ocasión incluyó a Pablo Milanés y Sara González en las voces, así como al pianista Emiliano Salvador, el saxofonista Manuel Varela, el guitarrista Pablo Menéndez, el baterista Ignacio Berroa y el percusionista Norberto Carrillo. Esa nueva versión del grupo se mantuvo activa hasta 1976. [141]

---

[141] Ecured: Grupo de experimentación sonora del ICAIC. http://www.ecured.cu/index.php/Grupo_de_Experimentaci%C3%B3n_Sonora_del_ICAIC. Consultado: 10-22-15.

La charanga se moderniza

También a finales del año 1969, el joven bajista y compositor Juan Formell se separó de la charanga de Elio Revé, la cual había integrado hasta ese momento, y creó su propia orquesta, que fue llamada *Van Van*, en consonancia con el slogan (…*de que van, van*…) lanzado por el régimen en referencia a la llamada *Zafra de los Diez Millones* de 1970, un proyecto maratónico de la *revolución* para alcanzar la producción de diez millones de toneladas de azúcar de caña, que como muchos otros nunca llegó a concretarse. Esa proyección propagandística pone en clara evidencia la intención de su creador, desde un comienzo, de navegar inteligentemente con la corriente ideológica promovida por el estado, de tal manera que pudiera aprovechar el imprescindible apoyo de las instituciones gubernamentales.

Con su nueva orquesta, Formell implementó ciertas innovaciones que ya había comenzado a experimentar con la Orquesta Revé, tales como la inserción del bajo, la guitarra y el teclado electro-acústicos, y más tarde los trombones, en el formato de la charanga tradicional, así como la sustitución de la tradicional flauta de cinco llaves por la del sistema clásico Böhm. El también realizó innovaciones con respecto al montaje de las voces, con un tratamiento similar al de los cuartetos, en vez del predominante unísono de las charangas tradicionales; y asignó a las cuerdas figuraciones más rítmicas que melódicas.

Además de los cambios en la instrumentación, Formell también incluyó modificaciones esenciales en la estructura formal de los arreglos, transformando las células rítmicas básicas y asignando figuraciones específicas al teclado y al bajo, así como a la batería, cuya función fue ampliada con la inclusión de novedosos componentes. En la sonoridad de los *Van Van*, Juan Formell logró incorporar al prototipo original del *son*, elementos del rock y el jazz norteamericanos, para crear un nuevo estilo que fue conocido como *songo*.[142] Según Kevin Moore: "Esas armonías, nunca antes escuchadas en la música cubana, fueron claramente incorporadas a partir de la música *pop* norteamericana, y destrozaron las limitaciones armónicas a las que la música popular cubana se había adherido fielmente durante tanto tiempo."[143]

En un video de los años setenta se aprecia la estructura original del grupo, el cual estuvo constituida por una flauta, tres violines, un violonchelo, piano, guitarra líder, guitarra rítmica y bajo eléctricos, batería, güiro y tumbadora.[144] Ya en 1984, vemos un conjunto ampliado con tres

---

[142] Ecured: *Los Van Van*. http://www.ecured.cu/index.php/Los_Van_Van. Consultado: 10-24-15.

[143] Moore, Kevin: *The Roots of Timba, Part II; Juan Formell y Los Van Van*. *Timba.com*. Web, 2011. http://www.timba.com/encyclopedia_pages/juan-formell-y-los-van-van. Consultado - 10-17-15.

[144] Youtube: *Nostalgia Cubana – Los Van Van – Bola de humo* - https://www.youtube.com/watch?v=6JtPcgYFUSI. Consultado: 10-24-15.

trombones, además de la flauta, dos violines, teclado y bajo eléctricos, batería, güiro, timbal cubano y tres tumbadoras.[145]

La nueva jazz band

El grupo *Irakere*, una de las agrupaciones instrumentales más significativas en la historia de la música cubana, fue fundada en 1973 por un grupo estelar de músicos cubanos, entre los cuales se encontraban Arturo Sandoval (primera trompeta), Jorge Varona (segunda trompeta), Paquito D'Rivera (primer saxofón), Carlos Averhoff (segundo saxofón), Carlos Emilio Morales (guitarra), Chucho Valdés (piano), Carlos del Puerto (bajo), Enrique Plá (batería), Oscar Valdés (cantante y percusión), así como Jorge "El Niño" Alfonso y Armando Cuervo (percusión).[146]

En aquella agrupación instrumental convergieron numerosas influencias estilísticas, representadas por los más autóctonos elementos de la rumba y la música ritual Afro-Cubana, así como por múltiples características de las nuevas tendencias en el *jazz* norteamericano. También en *Irakere* culminó un proceso de decantación que había comenzado años antes en la Orquesta Cubana de Música Moderna, la cual sirvió como entrenamiento a un selecto grupo de los más talentosos músicos populares cubanos, los cuales antes de llegar al grupo formaron parte de otros cuartetos y quintetos.

La sonoridad de *Irakere* es ya representativa de una nueva era, debido a que estuvo basada en las más sofisticadas técnicas electro-acústicas; mediante las cuales el sonido de todos los instrumentos es capturado por micrófonos que conducen a un equipo de mezcla o *mixer*, donde el nivel de cada canal es balanceado con respecto a los demás. El resultado final es enviado a diversos amplificadores, los cuales son distribuidos de acuerdo a las condiciones acústicas del espacio sonoro.

En 1977, *Irakere* participó en dos festivales de Jazz dentro del campo de los países socialistas, el de Belgrado y el *Warsaw Jazz Jamboree*, y ese mismo año, varias figuras del jazz, entre las cuales se encontraban los famosos Dizzie Gilespie, Stan Getz y Earl Jones, viajaron La Habana y participaron en un encuentro con varios miembros del grupo. En 1978, Irakere participó en los festivales de Newport en New York y Montreux en Suiza con un éxito tal, que la Columbia Records produjo un álbum con grabaciones realizadas en ambos festivales. El LP fue titulado *Irakere*, y fue publicado por la CBS Records y la EGREM.

---

[145] Youtube*: Los Van Van de Cuba, 1984 - Será Que Se Acabo – Live. Juntos a las 9.* https://www.youtube.com/watch?v=NK2ER7YugtU. Consultado: 10-24-15.

[146] Acosta, Leonardo (2003: 211). *Cubano be, cubano bop: one hundred years of jazz in Cuba*. Washington, D.C: Smithsonian Books. ISBN 158834147X .

Ya en la cumbre de su fama, durante 1979, *Irakere* recibió un premio Grammy a la mejor grabación de música latina en los Estado Unidos, y al año siguiente uno de los pilares del grupo, el saxofonista Paquito de Rivera, desertó y estableció su residencia permanente en Norteamérica.

Salsa

A finales de los años sesenta, el flautista dominicano Johnny Pacheco y el empresario Jerry Masucci lanzaron a un grupo de artistas latinos en New York bajo el nombre comercial de *Fania*, con el propósito de promover un estilo musical que denominaron *salsa*, pero que no era más que una versión del *son* que interpretaban los conjuntos y orquestas cubanos durante los años cuarenta y cincuenta. Hacia 1973 el estilo había evolucionado hacia una sonoridad más moderna, y Johnny Pacheco organizó una agrupación a la cual llamó *Fania All Stars*.[147] En 1979, la orquesta viajó a La Habana para participar en un festival denominado *Havana Jam*, en el cual participaron artistas de la talla de Rita Coolidge, Kris Kristofferson, El grupo Weather Report y Billy Joel, junto a orquestas cubanas como Irakere, Pacho Alonso, Tata Güines y Aragón.[148]

A mediados de los años ochenta la *salsa* finalmente llega a Cuba. Según Kevin Moore: “El tour de la estrella de la *salsa* Oscar D’Leon en 1983 es mencionado prominentemente por cada cubano que he entrevistado sobre este asunto. El álbum *Siembra* de Rubén Blades fue escuchado a lo largo de toda la Isla a mediados de los ochenta y ha sido citado extensamente en las guías y los coros de las orquestas, desde Mayito Rivera de los VanVan (que cita a *Plástico* de Blades en sus guías del clásico de 1997 *Llévala a tu vacilón*), hasta el Médico de la Salsa (citando otro gancho de *Plástico* —'se ven en la cara, se ven en la cara, nunca en el corazón'— en su obra maestra final antes de salir de Cuba, *Dios sabe*).”[149]

Antes del concierto de Oscar D’Leon los músicos cubanos habían generalmente rechazado la *salsa* ya que la consideraban una mala imitación de la música cubana, la cual había evolucionado mucho más allá de los antiguos patrones utilizados en ésta; pero la momentánea popularidad de la *salsa* trajo de nuevo a la palestra algunos de aquellos viejos patrones, tales como el uso combinado del cencerro de la paila con el de los bongoes. Ese patrón rítmico se convirtió en uno de las características más sobresalientes de la *timba*, que surgió en Cuba a finales de los ochenta.[150]

---

[147] Wikipedia: Salsa music. https://en.wikipedia.org/wiki/Salsa_music. Consultado: 10-25-15.

[148] Wikipedia: Fania All-Stars - https://en.wikipedia.org/wiki/Fania_All-Stars. Consultado: 10-25-15.

[149] Moore, Kevin: *Beyond Salsa Piano* v. 11. *César “Pupy” Pedroso: The Music of Los Van Van, Part 2*. Santa Cruz, CA: Moore Music/Timba.com, 2011, ISBN 1460965426.

[150] Wikipedia: Salsa music. https://en.wikipedia.org/wiki/Salsa_music. Consultado: 10-25-15.

Los sonidos de Cuba en Miami

En 1975, un grupo de jóvenes cubanos se reunieron en Miami, ciudad considerada como la capital del exilio cubano en los Estado Unidos, con el propósito de formar una agrupación que se llamó *Miami Latin Boys*, el cual fue liderado por Emilio Estefan. Más tarde, en 1976, la banda cambió su nombre al de *Miami Sound Machine*, y sus integrantes fueron Emilio Estefan (acordeón y director), Marcos Avila (bajo), Enrique "Kike" García (batería) y Gloria Estefan, la esposa de Emilio (vocalista).[151]

Ya en 1977, el grupo comenzó a grabar con la *Audiofon Records* en Miami, Florida, y en aquel momento estuvo integrado por Emilio Estefan (acordeón y percusión), Gloria Estefan (voz y percusión), Mercy Murciano (voz principal), Raul Murciano (teclados), Marcos Avila (Bajo) y Enrique "Kike" García (batería). En 1979 incorporaron al guitarrista norteamericano Wesley Wright y al trompetista cubano Fernando García, y hacia finales de ese año firmaron un contrato con CBS Internacional y produjeron varios discos. *Miami Sound Machine* expandió los metales en 1980 con la inclusión de los trompetistas Fernando García y Víctor "Papito" López, así como el trombonista Louis Pérez, y en 1984, un DJ holandés comenzó a tocar su canción *Dr. Beat* en Amsterdam. Inesperadamente, ésta alcanzó el primer lugar en el ranking del Reino Unido y la mayor parte de Europa continental. Así fue como finalmente los mercados norteamericanos se percataron del enorme potencial del grupo.

Durante los años ochenta, una serie de eventos convirtieron a la ciudad de Miami en punto focal de la comunidad internacional. La famosa película *Scarface* de Martin Scorsese, donde Al Pacino interpretaba el papel de un exiliado cubano que llega a convertirse en personaje destacado del hampa, el programa televisivo Miami Vice con sus imágenes de última moda, las modelos de la alta costura internacional posando en la playa, y la revitalización de Miami Beach con su característico estilo Art Deco, fueron parte de un novedoso estilo que fue proyectado al mundo como la imagen de marca de Miami; y el grupo *Miami Sound Machine* fue el complemento sonoro que definió ese nuevo estilo.

El álbum *Primitive Love*, lanzado por el grupo en 1985, contenía tres números que alcanzaron un lugar destacado en la lista *Billboard Hot 100*. Uno de ellos, llamado *Conga*, desencadenó un verdadero furor en los Estados Unidos y alrededor del mundo. Su éxito solamente puede ser comparado a la popularidad que alcanzó la *conga de salón* en los Estados Unidos y Europa durante los años treinta, o a las líneas de conga popularizadas por Desi Arnaz en los años cincuenta.[152]

Según podemos apreciar en el video promocional de esa famosa canción, en aquel momento *Miami Sound Machine* estaba compuesto por una trompeta, un flugelhorn, un saxofón,

---

[151] Orovio, 2004, p. 49.

[152] Wikipedia: *Miami Sound Machine*. https://en.wikipedia.org/wiki/Miami_Sound_Machine. Consultado: 10-25-15.

guitarra, teclado y bajo electrónicos, tres cubano, bongó, tumbadoras, así como timbal cubano con cencerro y un platillo.[153]

Renace el son en Cuba

La sonoridad clásica del *son* que emerge a la luz pública en La Habana a principios del siglo XX, vuelve a renacer en esa misma ciudad ya hacia fines de los años setenta; y ese resurgimiento llega a través de la actividad creativa de Juan de Marcos González, quien con un grupo de jóvenes estudiantes de la Facultad de Ingeniería Eléctrica de la Ciudad Universitaria José Antonio Echeverría (CUJAE), funda el 20 de octubre de 1976 el grupo *Sierra Maestra*, cuyo propósito original fue el de motivar en el pueblo cubano una mayor apreciación del estilo tradicional del *son*.[154]

De acuerdo a la información proporcionada por el propio Juan de Marcos con respecto a la composición del grupo: "*Sierra Maestra* tenía el formato típico del Septeto Tradicional Habanero: trompeta, tres, guitarra, contrabajo, claves, maracas y bongó. Lo único que rompía ese esquema es que usábamos un güiro. Teníamos dos cantantes líderes y los coros los hacíamos a tres voces. Luego de que me fui del grupo comenzaron a usar tumbadoras, cosa que solo hacíamos anteriormente en ocasiones para tocar algún guaguancó o algo que requiriera una batería más potente. Ocasionalmente yo orquestaba cuerdas para grabaciones o eventos."[155]

En la fundación de Sierra Maestra también participó José Antonio "Maceo" Rodríguez, una de las voces más destacadas en la historia de la música cubana, el cual contribuyó significativamente a la definición de la sonoridad del grupo y finalmente a su triunfo. El claro y vibrante tono agudo de su voz puede ser solamente comparado quizás al del portentoso Carlos Embale. José Antonio se presentó en el concurso *Todo el mundo canta* acompañado por el conjunto, con la canción *Un guanajo relleno*, la cual fue acogida con gran entusiasmo por el público. La agrupación recibió el primer premio y la publicidad obtenida a través de ese programa representó un verdadero pasaporte a la fama para Sierra Maestra y sus miembros.[156]

---

[153] Youtube: *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* – Conga. https://www.youtube.com/watch?v=54ItEmCnP80. Consultado: 10-25-15.

[154] Ecured. *Conjunto Sierra Maestra*. http://www.ecured.cu/index.php/Conjunto_Sierra_Maestra. Consultado: 10-23-15.

[155] Comunicación personal con el autor.

[156] Afroemérides: *José Antonio Maceo Rodríguez*. https://www.facebook.com/notes/diego-aranda/afroem%C3%A9rides-jos%C3%A9-antonio-maceo-rodr%C3%ADguez/10151350975031570. Consultado:10-23-15.

En 1980 llegó una invitación para producir su primer disco, que fue titulado *Sierra Maestra llegó con El Guanajo Relleno*, el cual recibió el Disco de Plata otorgado por la firma discográfica EGREM, y dio inicio al lanzamiento del grupo fuera de las fronteras de la nación. A partir de ese momento los miembros de Sierra Maestra se encontraron inmersos en un activo plan de acción que los llevó a presentarse en localizaciones tan variadas y disímiles como Angola, Bélgica, Bulgaria, Burundi, Curazao, Islas Canarias, Congo, Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Islandia, Japón, Luxemburgo, Madagascar y Holanda entre muchas otras. El grupo recibió numerosos premios y distinciones nacionales durante la década de los ochenta.[157]

Según Juan de Marcos, "…por Sierra Maestra pasaron muchas otras figuras importantes, como Jesús Alemañy (de Cubanismo), Barbarito Teuntor (de Paris 17) y Daniel Ramos (de Soneros de Verdad), entre otros…" y se realizaron, además, grabaciones con Luis Alemañy, Guajiro Mirabal, Miguel Angel "Pan con Salsa" de Armas, Tony Taño, Celeste Mendoza, Enriqueta Almanza y el rockero islandés Bubbi Morden.[158]

El grupo Sierra Maestra aún se mantiene activo y su estilo ha derivado hacia una modalidad moderna de *son* más afín con la *salsa cubana*, la cual posteriormente sería llamada *timba*, tal como se puede apreciar en una presentación del grupo incluida en el film *Salsa* de Joyce Sherman Buñuel.[159]

Otra agrupación que contribuyó a la revitalización del *son* cubano durante los años ochenta fue el *Conjunto Son 14*, fundado en Santiago de Cuba, en 1977, por el pianista y director Adalberto Alvarez, junto con el vocalista Eduardo "El Tiburón" Morales. Durante los años ochenta, el grupo grabó varios álbumes para la EGREM, los cuales se mantuvieron en la preferencia del público hispanoamericano, y viajó con frecuencia en giras de concierto a través de las Américas y Europa. En 1992, Adalberto Alvarez se separó del grupo para formar su propia agrupación, llamada *Adalberto y su Son*.[160]

Aunque la composición instrumental de la agrupación fue siempre muy variable, se puede apreciar en sus inicios un formato similar al de los antiguos conjuntos de los años cuarenta, es decir, una sección de metales acompañada por un grupo rítmico, pero con la inclusión de más instrumentos de viento metal y electro-acústicos. En un video de los ochenta podemos observar que el grupo estaba compuesto por cuatro trompetas y un trombón, guitarra, bajo y teclado electrónicos, bongó y tumbadoras, así como maracas y claves ejecutadas por los cantantes del conjunto.

---

[157] Ecured. *Conjunto Sierra Maestra*. http://www.ecured.cu/index.php/Conjunto_Sierra_Maestra. Consultado: 10-23-15.

[158] Comunicación personal con el autor.

[159] Youtube: Salsa música Sierra Maestra. Mi música es tu música. https://www.youtube.com/watch?v=PtLHLnXYFVQ. Consultado: 10-26-15.

[160] Allmusic: *Son 14*. http://www.allmusic.com/artist/son-14-mn0000027785. Consultado: 10-26-15.

La Timba y El Tosco

Según algunos estudiosos del tema, el lanzamiento del disco *En la calle* de *NG La Banda*, en 1992, dio inicio a la era *post-Songo* en la música popular cubana, introduciendo un nuevo estilo que estaba más emparentado con la *salsa* que con la música de la década anterior.[161] *NG* (Nueva Generación) *La Banda*, fue una agrupación musical fundada por el flautista José Luis "El Tosco" Cortés que debutó en el Café Cantante Bertolt Brecht de La Habana en 1988.[162]

José Luis Cortés estudió música en la Escuela Nacional de Artes de La Habana y participó en dos de las agrupaciones más definitorias dentro de la música cubana del siglo veinte, los *Van Van* e *Irakere*. En *NG La Banda*, Cortés se propuso "fusionar la sencillez y el atractivo de la música de los *Van Van* con la complejidad y la elaboración del estilo de *Irakere*."[163] Su primer disco titulado *No se puede tapar el sol* de 1988 incluyó algunos de los primeros éxitos de la banda como las canciones "La expresiva" y "Los sitios entero".[164]

Ya antes de dejar el grupo *Irakere,* El Tosco se había lanzado a la consecución de un proyecto experimental relacionado con la música cubana y el Jazz. El resultado de ese proyecto fue un grupo integrado por la crema y nata de los intérpretes de Jazz cubanos en aquél entonces, el cual incluyó a verdaderas luminarias como los pianistas Gonzalo Rubalcaba y Ernán López-Nussa, los bateristas Horacio "El Negro" Hernández y Calixto Oviedo, así como otros extraordinarios instrumentistas, con los cuales El Tosco produjo cuatro discos de vinil. Aquella agrupación, la cual fue llamada alternativamente *Nueva Generación* y *Orquesta todos estrellas*, sirvió como base de lo que llegaría a ser más tarde *NG La Banda*.[165]

Kevin Moore ha señalado muy acertadamente una compleja serie de influencias que se relacionaron interactivamente para dar lugar al estilo de *NG La Banda*, y esas influencias fueron aportadas por los numerosos músicos que colaboraron con su creación. Por ejemplo, el cantante Tony Calá fue arreglista y violinista de la orquesta Ritmo Oriental, Isaac Delgado y el percusionista Juan "Wickly" Nogeras trabajaron con Pachito Alonso, y Germán Velazco tocó con la orquesta Revé y en los Irakere junto con José "El Greco" Crego, Carlos Averhoff y José Munguía.

---

[161] Wikipedia: *Salsa music*. https://en.wikipedia.org/wiki/Salsa_music. Consultado: 10-25-15.

[162] Ecured. *NG La Banda*. http://www.ecured.cu/index.php/NG_La_Banda. Consultado: 10-27-15.

[163] Según entrevista realizada por el periodista del Miami Herald Jordan Levin.

[164] Ecured. *NG La Banda*. http://www.ecured.cu/index.php/NG_La_Banda. Consultado: 10-27-15.

[165] Timba.com: *NG La Banda*. http://www.timba.com/artists/ng-la-banda. Consultado: 10-27-15.

Según Moore, "*NG La Banda* combinó las innovaciones de los grupos que la precedieron con muchas otras de su autoría para crear un tipo de música que no era *songo* ni *rumba*, ni *rock*, *jazz* o *funk*. Contenía grandes cantidades de cada una de éstas mezcladas entre sí, pero su más potente componente era algo completamente nuevo – algo que había nacido en las calles y barrios de La Habana a fines de los ochenta mientras caía el Muro de Berlín. Cortés le llamó *timba* a ese nuevo estilo."[166]

NG La Banda estuvo integrada originalmente por José Luis "El Tosco" Cortés, director, flauta y voz; Juan Munguía, Elpidio Chappottin y José Miguel "El Greco" Crego, trompetas; Germán Velazco y Carlos Averhoff, saxofones; Rodolfo "Peruchín" Argudín, piano; Miguel Ángel D'Armas, teclados; Feliciano Arango, bajo; Giraldo Piloto, batería; Juan "Wikly"Nogueras, tumbadoras; Bárbaro Argudín, bongó y Tony Calá e Isaac Delgado, cantantes.

La agrupación influyó significativamente en la mayor parte de las bandas de *timba* que la sucedieron. Por ejemplo, el famoso cantante Isaac Delgado creó posteriormente su propia agrupación; Giraldo Piloto dirigió el grupo *Klímax* y fue arreglista de la Charanga Habanera y del propio Isaac Delgado; y Paulito FG y Manolín formaron parte también de NG. Paulito cantó en coros para las primeras grabaciones de la banda y Manolín fue descubierto por El Tosco, quien lo bautizó como "El médico de la salsa" y produjo su primer álbum.[167]

El pianista Gonzalo Rubalcaba, quien también colaboró con las primeras iniciativas de El Tosco, desarrolló posteriormente una técnica personal de desplazamiento de los patrones rítmicos y las armonías en los *guajeos* cuando participaba en la orquesta de Isaac Delgado, la cual fue adoptada por muchas bandas de *timba* posteriormente.

Otros importantes grupos de *timba* son Azúcar Negra, Bamboleo, Manolín *El médico de la salsa*, la Charanga Habanera, Habana d'Primera, Klímax, Paulito FG, Tiempo Libre, Maykel y su Salsa Mayor y Pupy y los que Son, Son.[168]

Buena Vista Social Club

En 1994, Juan de Marcos González estableció una relación con la casa disquera británica *World Circuit Records*, mediante la cual el conjunto Sierra Maestra grabó el número clásico de Arsenio Rodríguez *Dundunbanza*. A instancias del productor y director de *World Circuit*, Nick Gold, González amplió el conjunto añadiendo trompetas, piano y tumbadoras, con el propósito de lograr una sonoridad similar a la de Arsenio Rodríguez, y más tarde, le propuso a Gold un

---

[166] Timba.com: *NG La Banda*. http://www.timba.com/artists/ng-la-banda. Consultado: 10-27-15.

[167] Timba.com: *NG La Banda*. http://www.timba.com/artists/ng-la-banda. Consultado: 10-27-15.

[168] Wikipedia: *Salsa music*. https://en.wikipedia.org/wiki/Salsa_music. Consultado: 10-25-15.

interesante proyecto, el de realizar un disco con algunas personalidades de la época dorada de la música cubana, las cuales languidecían entonces en el más completo olvido.

Nick Gold invitó en 1996 al famoso guitarrista norteamericano Ry Cooder a participar en una sesión de grabación donde dos músicos de Mali, representantes del estilo High-life, colaborarían con varios músicos cubanos. Después resultó que los músicos malíes no pudieron viajar a La Habana, así que Gold y Cooder decidieron grabar un álbum de *son* cubano con músicos de la Isla, [169] aprovechando de paso a los músicos cubanos que ya estaban contratados para la colaboración con los malíes, los cuales fueron el pianista Rubén González, el bajista Orlando “Cachaíto” López, el guitarrista Eliades Ochoa, y el director del grupo, Juan de Marcos.

Finalmente, se realizó la grabación del disco *A toda Cuba le gusta* en marzo de 1996, con la colaboración de Juan de Marcos, que ya había estado trabajando en un proyecto llamado Afro-Cuban All Stars, el cual aglutinaba a las veteranas estrellas relegadas al olvido, y en el cual también participaron, Ibrahim Ferrer, Pío Leyva, Manuel “Puntillita” Licea, Raúl Planas, José Antonio “Maceo” Rodríguez y Félix Baloy. El propio Cooder incorporó a la grabación el *slide guitar*.[170]

Aprovechando las sesiones de grabación concertadas con el grupo, Cooder produjo entonces otro álbum que fue llamado *Buena Vista Social Club*, en honor a la emblemática canción del mismo nombre compuesta por Orestes López, el padre del contrabajista “Cachaíto”, la cual también fue incluida en el disco.[171]

Después de su lanzamiento, el 17 de septiembre de 1997, *Buena Vista Social Club* alcanzó el destacado récord de más de cinco millones de copias vendidas y recibió un premio Grammy en 1998. El álbum también fue incluido en la lista de los *500 Grandes Albumes de Todos los Tiempos* publicado por la revista *Rolling Stone*, con base en Nueva York.[172]

En 1998, Ry Cooder comenzó a trabajar junto con el famoso director cinematográfico alemán Wim Wenders en un documental sobre *Buena Vista Social Club*, el cual fue lanzado al Mercado en septiembre de 1999, e incluyó escenas de los conciertos del grupo en Amsterdam y el Carnegie Hall en Nueva York en 1998, así como tomas de los miembros del grupo observando las tiendas y comentando sobre el viaje y la ciudad. El film constituyó un sonado éxito de

---

[169] Entrevista con Ry Cooder en Los Angeles, por Betty Arcos. "The Global Village" Pacifica Radio 27 June 2000". Sitio de *Buena Vista Social Club*. Public Broadcasting Service (PBS). Consultado: 03-18-15.

[170] Wikipedia: Afro-Cuban All Stars. https://en.wikipedia.org/wiki/Afro-Cuban_All_Stars#cite_note-ACASToda-3. Consultado: 10-29-15.

[171] Wikipedia: Buena Vista Social Club. https://en.wikipedia.org/wiki/Buena_Vista_Social_Club#cite_note-interview-5. Consultado: 10-29-15.

[172] Rolling Stone 500. #260: *Buena Vista Social Club*. Rolling Stone Magazine. Consultado: 03-18-20017.

taquilla, recaudó más de veintitrés millones de dólares a nivel mundial, y fue nominado para un Oscar al mejor documental en 1999.[173]

En el video de una de las sesiones de grabación de *Buena Vista Social Club*, dirigida por Juan de Marcos y producida por Ry Cooder, se puede apreciar la siguiente instrumentación: cuatro trompetas, piano, contrabajo, batería, Paila, bongó, tumbadora, clave y maracas. Cooder también participó en la grabación de algunos números aportando el sonido de la guitarra eléctrica.[174]

Cubatón

Se ha llamado *Cubatón* a una modalidad genérica cultivada recientemente en Cuba, que consiste en la fusión de elementos del *reggaetón* con otros elementos de la música cubana. El gobierno cubano declaró al *Cubatón* como una expresión artística *degenerada* en el 2011, y restringió su difusión radial por su contenido sexual. En diciembre de 2012, el gobierno prohibió oficialmente las canciones de *Cubatón* con contenido sexual explícito en la radio y la televisión.[175]

El *reggaetón* es un derivado del *Reggae en español* de Panamá que combina ciertas influencias del *Jamaican Dancehall* y la *Soca Trinitaria* con otros géneros latino-americanos como la *salsa*, la *bomba*, el *hip-hop* y la *electrónica*. En este estilo se canta y se rapea (rapping) al estilo del hip-hop.

En el *reggaetón* se destaca un patrón rítmico subyacente llamado *Dembow riddim*, muy similar al ritmo compuesto (cross-rhythm) que fue característico de la contradanza habanera en el siglo XIX; el cual combina una pulsación en un plano superior con el ritmo del tresillo cubano (corchea con puntillo-semicorchea-silencio de corchea-corchea), con otra pulsación más grave que marca los tiempos de un compás binario. Este ritmo puede aparecer en diversas versiones o *riddims*, algunas de las cuales han sido llamadas *Bam Bam riddim*, *Hot This Year riddim*, *Poco Man Jam riddim*, *Fever Pitch riddim*, *Red Alert riddim*, *Trailer Reloaded riddim* y *Big Up riddim*. El ritmo Dembow fue popularizado en los años noventa por el cantante jamaicano de estilo *dancehall* Shabba Ranks, tal como aparece en su album *Just Reality*.[176]

---

[173] Rose, Charlie. *Buena Vista Social Club: PBS Interview with Ry Cooder and Wim Wenders PBS* (17 September, 1999). Consultado: 11-02-15.

[174] Youtube: Buena Vista Social Club – *Cienfuegos tiene su guaguancó*. https://www.youtube.com/watch?v=aZFAKZwtYdI. Consultado: 10-29-15.

[175] Cuban Government to Censor Reggaeton For Being "Sexually Explict", *Pop Crush*, Diciembre 7 de 2012.

[176] Wikipedia: *Reggaeton*. https://en.wikipedia.org/wiki/Reggaeton#Cuba. Consultado: 10/30/15.

Con el *Cubatón* entramos de lleno en la etapa culminante de la evolución que comenzó con los primeros grupos de *rock* a mediados de los años cincuenta en Cuba, la cual consiste en la total electrificación de la generación y el procesamiento del sonido; ya que en este género musical el acompañamiento de la voz no es realizado mediante instrumentos ejecutados en tiempo real, sino con equipos electrónicos cuyos sonidos son manipulados, editados y grabados en un estudio antes de la presentación en vivo de los artistas participantes.

Los instrumentos más utilizados en el *Cubatón* son los equipos electrófonos, como por ejemplo el *sintetizador*, un instrumento musical electrónico diseñado para producir sonidos generados artificialmente, utilizando técnicas como la síntesis aditiva o substractiva, la modulación de la frecuencia y el modelado físico o modulación de fase; los *teclados electrónicos* que generalmente pueden reproducir muchos sonidos, similares o no a los que producen otros instrumentos; la *caja o máquina de ritmos* (rhythm machine), instrumento electrónico que permite componer, programar y reproducir patrones de ritmo mediante un secuenciador interno y un generador de sonidos de percusión; y el *sampler*, un instrumento electrónico que permite *muestrear* o grabar digitalmente secuencias sonoras o *samples* que pueden ser reproducidas posteriormente tal como fueron grabadas, o transformadas mediante efectos electro-acústicos.[177]

En el 2014, el grupo de *Cubatón Gente D'Zona* se convirtió en punto focal de la música popular internacional con un número llamado *Bailando*, el cual fue creado en colaboración con el cantante español Enrique Iglesias y el cubano Descemer Bueno. La canción recibió tres premios Grammy Latinos y fue ampliamente difundida a través de todo el mundo.[178] Gente D'Zona fue fundado en el barrio Habanero de Alamar, que es conocido como la cuna del hip-hop cubano.[179]

El Hip Hop Cubano

---

[177] Wikipedia: *Reggaeton*. https://en.wikipedia.org/wiki/Reggaeton#Cuba. Consultado: 10/30/15.

[178] http://www.axs.com/gente-de-zona-wins-three-latin-grammy-awards-for-their-worldwide-hit-b-29554. Consultado: 10/31/15.

[179] Wikipedia: *Reggaeton*. https://en.wikipedia.org/wiki/Reggaeton#Cuba. Consultado: 10/31/15.

El *hip-hop* surge en los años sesenta entre los jóvenes afro-norteamericanos residentes en el sur del barrio del Bronx en Nueva York, y se caracteriza por cuatro elementos distintivos, la música de *rap*, el *turnablism* o *DJing*, el *b-boying* y el arte visual del *graffiti*.[180]

La música de *hip-hop* comenzó con el DJ *Kool Herc* y otros imitadores, los cuales crearon ritmos basados en fragmentos de canciones donde se enfatizaba algún patrón percusivo, utilizando usualmente los platos circulares (*turntables*) de antiguos tocadiscos de 33 revoluciones por minuto. Esa música sirvió de base, más tarde, para la improvisación rítmica de textos rimados llamada *rap*, y para el *beatboxing*, una técnica rítmica vocal mediante la cual se imitaban sonidos percusivos similares a los generados por algunos equipos electro-acústicos. Esas manifestaciones estuvieron también relacionadas con estilos peculiares de danza, así como con ciertas tendencias en la forma de vestir y la apariencia personal.

El *hip-hop* se ha extendido actualmente a todo el mundo y es considerado uno de los estilos más influyentes en la música popular contemporánea internacional. La técnica del *sampling*, que consiste en la re-utilización de fragmentos tomados de grabaciones previas en nuevas estructuras sonoras, emparenta este estilo con otros precedentes o coexistentes, tales como el *blues*, el *jazz*, la *salsa*, el *rag-time*, el *rock'n roll*, el *soul* ,el *funk* y el *rhythm and blues*.

Aparentemente, la música *hip-hop* penetró en la población cubana a través de los programas de radio y televisión transmitidos en Miami, Florida, durante la década de los ochenta. En un principio, la creación local estuvo más concentrada en la danza que en la música, pero con la llegada en los noventa del llamado *período especial*, época de gran austeridad económica provocada por la caída de la Unión Soviética, los *raperos* cubanos, llamados *moneros*, fueron estimulados a buscar nuevas vías de expresión mediante las cuales expresar su descontento con la situación del país.

En un principio, el *rap* fue soslayado y menospreciado en Cuba debido a ser considerado como un género importado del mundo capitalista, pero hacia finales de los años noventa ya fue declarado oficialmente como auténtica expresión de la cultura nacional. En aquella época el gobierno creó la *Agencia Cubana de Rap*, la cual promovió una agencia de grabaciones estatal, así como una publicaciónd dedicada al género. Durante ese período también se creó un festival de música *hip-hop*. La emergencia del rap en Cuba coincidió con la época del *gangsta rap* en los Estados Unidos, la cual incluyó a famosos raperos como 2Pac, Notorious B.I.G, Ice-T, Snoop Dogg y otros.[181]

La complacencia del régimen con el *hip-hop* no demoró mucho en cambiar, cuando los *raperos* comenzaron a expresar su frustración con la realidad circundante, y la actividad de éstos

---

[180] Chang, Jeff; DJ Kool Herc: *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop.* Generation. Macmillan. ISBN 0-312-30143-X, 2005. Consultado: 10-31-15.

[181] Pacini-Hernandez, Deborah y Reebee Garofalo: *The emergence of Rap Cubano: An historical perspective*. En music space, and place, ed. Whitely, Bennett, and Hawkins.BurlingtonVt. Ashgate, 2004, p. , 89-107.

se desplazó al espacio *underground* (clandestino) de la reuniones en pequeños locales privados llamados *house parties* (fiestas caseras) o *bonches* en español.[182]

A mediados de los años noventa la situación se tornó más propicia para que los ciudadanos cubanos pudieran tener acceso directo a la interacción con turistas, y por consiguiente a la obtención de ciertas ganancias en moneda extranjera por medio del intercambio de productos y servicios. Esa situación también benefició al ambiente del *hip-hop*, en cuyos espectáculos se introdujeron innovaciones tales como los bailes del *despelote*, *el tembleque* y la *subasta de la cintura*, en los cuales una bailarina realiza rápidos movimientos, sacudimientos y volteos en el área que se extiende entre los hombros y la pelvis (parecidos a los del *hula-hoop* o el *belly dancing*), frecuentemente acompañados por gestos similares a los de la auto-complacencia sexual. Estas danzas implicaron una gran diferencia con respecto a las tradicionales danzas de pareja en el estilo del *hip-hop*.[183]

El crítico musical neoyorquino Alex Ross explica cómo surge la música *hip-hop* a partir de ciertas ingeniosas aplicaciones de la tecnología en el siguiente párrafo: "…*Hip-hop*, la forma [de arte] popular preponderante durante el cambio de siglo, nos brinda la más electrizante demostración del poder de la tecnología […] El género surgió en los desesperadamente empobrecidos *ghettos* compuestos por altos complejos de edificios, donde las familias carecían de los mínimos recursos necesarios con que comprar instrumentos musicales para sus hijos, y donde incluso la más rudimentaria forma de hacer música parecía fuera de alcance. Pero la música fue creada de todas formas: el *fonógrafo* en sí mismo se convirtió en un instrumento. En el sur del Bronx durante los setenta, algunos DJs tales como *Kool Herc*, *Afrika Bambaataa* y *Grandmaster Flash* utilizaron platos de tocadiscos (*turntables*) para crear una trepidante combinación de efectos – secuencias recurrentes (*loops*), pausas (breaks), sonidos percutidos (beats) y sonidos rallados o rascados (scratches). Más tarde, los Djs utilizaron la técnica de *sampling* digital en los estudios, con el propósito de ensamblar algunas de las más densas estructuras de mezclas sonoras en la historia de la música: *Paid in Full* por *Eric B. and Rakim*; *Fear of a Black Planet*, de *Public Enemy* y *The Cronic*, de *Dr. Dre*."[184]

Tal como el *Cubatón*, el *hip-hop* moderno utiliza en su instrumentación *samplers*, *secuenciadores*, *máquinas de ritmos*, *sintetizadores*, *platos de tocadiscos* e instrumentos ejecutados en vivo.[185] *Los Aldeanos*, *Orishas* y *Clan 537* son algunos de los más famosos grupos

---

[182] Baker, Geoffrey. *La Habana que no conoces: Cuban rap and the social construction of urban space.* Ethnomusicology Forum 15, no. 2, 2006, p. 215-46.

[183] Wikipedia: *Cuban hip-hop*. https://en.wikipedia.org/wiki/Cuban_hip_hop#cite_note-autogenerated3-2. Consultado: 11-01-15.

[184] Ross, Alex: *Listen to This. Fourth Estate*. ISBN 978-0-00-731906-0, 2010, p. 60.

[185] Wikipedia: *Hip-hop*. https://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop. Consultado: 11-01-15.

de *hip-hop* cubano.[186] Más recientemente, una fusión de elementos de estilo del *Cubatón* con el hip-hop llamada *Guapanga* ha captado la atención de la audiencia cubana e internacional. Algunos de los solistas y grupos representantes de esta tendencia son *El Protagnista*, *Los Incomparables*, *Papito Sabrosura*, así como *Chakal & Yakarta*.

Conclusión

Como hemos podido apreciar a lo largo de este trabajo, la música ha ocupado un importante espacio en el quehacer social y cultural de Cuba desde su descubrimiento en el siglo XVI; y la mayor isla de las Antillas se ha establecido como una importante exportadora de estilos y géneros musicales novedosos desde el siglo XIX.

A través de su historia, y particularmente después de 1960, el pueblo cubano se ha enfrentado a múltiples limitaciones y sinsabores haciendo alarde de ingenio y talento, y a pesar de todos los pesares, ha logrado mantener una posición prominente en el panorama mundial de la música, tanto popular como académica, hasta el presente.

Esperemos que el estado de manifiesta decadencia en que se encuentran sumidas la sociedad y la economía de la Isla en la actualidad, se puedan superar algún día no muy lejano, y que esa transformación permita la continuidad y el futuro desarrollo, en una Cuba libre y próspera, de las destacadas aptitudes que ha demostrado poseer el pueblo cubano para la creación musical y artística.

[186] Wikipedia: *Hip-hop production*. https://en.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_production. Consultado: 11-01-15.

Referencias bibliográficas

Acosta, Leonardo. *Cubano be, cubano bop: one hundred years of jazz in Cuba*. Washington, D.C: Smithsonian Books, 2003, ISBN 158834147X .

Acosta, Leonardo: *Raíces del jazz latino*. Un siglo de jazz en Cuba. Barranquilla, Editorial La Iguana Ciega, 2001.

Afroemérides: *José Antonio "Mace"o Rodríguez*. https://www.facebook.com/notes/diego-aranda/afroem%C3%A9rides-jos%C3%A9-antonio-maceo-rodr%C3%ADguez/10151350975031570.

Allmusic: *Son 14*. http://www.allmusic.com/artist/son-14-mn0000027785.

Brown, David H.: *Santería enthroned*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.

Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, 1979.

Chang, Jeff; DJ Kool Herc: *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop.* Generation. Macmillan. ISBN 0-312-30143-X, 2005. Cuban Government to Censor Reggaeton For Being "Sexually Explict", *Pop Crush*, diciembre 7 de 2012.

De las Barras y Prado, Antonio: *Memorias. La Habana a mediados del siglo XIX*. Madrid, 1926.

Díaz Ayala, Cristóbal: *Música cubana, del Areyto a la Nueva Trova*, Ediciones Universal, Miami Florida, 1993.

Ecured: *Conga Santiaguera*. http://www.ecured.cu/index.php/Conga_Santiaguera.

Ecured. *Conjunto Sierra Maestra*. http://www.ecured.cu/index.php/Conjunto_Sierra_Maestra.

Ecured: Grupo de experimentación sonora del ICAIC. http://www.ecured.cu/index.php/Grupo_de_Experimentaci%C3%B3n_Sonora_del_ICAIC.

Ecured: *La Orquesta Filarmónica de La Habana*. http://www.ecured.cu/index.php/Orquesta_Filarm%C3%B3nica_de_La_Habana.

Ecured: *Los Van Van*. http://www.ecured.cu/index.php/Los_Van_Van.

Ecured. *NG La Banda*. http://www.ecured.cu/index.php/NG_La_Banda.

Ecured: *Orquesta de Cámara de La Habana*. http://www.ecured.cu/index.php/Orquesta_de_C%C3%A1mara_de_La_Habana.

Ecured: *Orquesta Hermanos Castro*. http://www.ecured.cu/index.php/Orquesta_Hermanos_Castro. Feliú, Virtudes: *La Fiesta. Fiestas populares tradicionales de Cuba*. Instituto Andino de Artes Populares.

Ecured: *Pello el Afrokán*. http://www.ecured.cu/index.php/Pello_el_Afrok%C3%A1n.

Ficher, Miguel: *Latin American Classical Composers*, Scarecrow Press, 1996.

Gelabert, Francisco de Paula , *La mulata de rumbo en Tipos y costumbre de la Isla de Cuba*, Editor: Miguel de villa, Habana, 1881, p. 33. https://archive.org/details/tiposycostumbres00bach

Giro, Radamés. Leo Brouwer y la guitarra en Cuba. Editorial Letras cubanas. La Habana, Cuba, 1986.

Herández Ramírez, Giselda; Izquierdo Díaz, Gerardo: *Enseñanza de la música aborigen en el Instituto Superior de Arte. De la Investigación al aula.* Cuba arqueológica. Año III| num. 1| 2010. http://cubaarqueologica.org/document/ra3n1_06.pdf.

Herrera, Francisco: *Pequeña historia de la guitarra*: http://www.guitarra.artepulsado.com/guitarra/historia_guitarra_herrera.htm..

Lapique, Zoila: *Presencia de la Habanera*, publicado en Panorama de la Música Popular Cubana, Editoriral Letras Cubanas, 1998.

León, Argeliers: *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1981.

Leonard, Neil: *Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music*. III.http://finearts.uvic.ca/icmc2001/info/Leonard_blanco.php3.

Linares, María Teresa y Núñez, Faustino: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor 1998.

Moore, Kevin: *Beyond Salsa Piano* v. 11. *César "Pupy" Pedroso: The Music of Los Van Van, Part 2*. Santa Cruz, CA: Moore Music/Timba.com, 2011, ISBN 1460965426.

Moore, Kevin: *The Roots of Timba, Part II; Juan Formell y Los Van Van*. *Timba.com*. Web, 2011. http://www.timba.com/encyclopedia_pages/juan-formell-y-los-van-van.

Moore, Robin D.: *Nationalizing blackness*. University of Pitsburgh Press. Pitsburgh. Pa., 1997.

Moreau Gottschalk, Louis: *Notes of a pianist*. Princeton University, 2006.

Navarro González, Julián: *La enseãnza de la guitarra barroca solista: Diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 2007.

Nocturno: http://radionocturno.com/ .

Orovio, Helio: *Cuban music from A to Z*. Tumi Music Ltd. Bath, U.K., 2004.

Orovio, Helio: Diccionario de la Música Cubana. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, ISBN 959-10-0048-0, p. 130-132

Pérez Fernández, Rolando:*The Chinese community and the corneta china: Two divergent paths in Cuba*, Yearbook 20014.

Pichardo, Esteban: *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas.* Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1976.

Primavera digital: *Los que no pueden faltar. Los Astros de Raúl Gómez*. Jorge Luis González uárez. http://primaveradigital.net/los-que-no-pueden-faltar-los-astros-de-raul-gomez/.

Puerta Zuloaga David: *Los caminos del tiple*, Ediciones AMP, Bogotá, 1988. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/indice.htm

Rodríguez Ruidíaz, Armando: *El origen de la música cubana. Mitos y Realidades*, 2015. https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades

Rodrigo, Fernando: Historia de la vihuela y la guitarra renacentista. http://www.laguitarra-blog.com/2011/11/23/historia-de-la-vihuela-y-guitarra-renacentista/

Rolling Stone 500. #260: *Buena Vista Social Club*. Rolling Stone Magazine.

Rose, Charlie. *Buena Vista Social Club: PBS Interview with Ry Cooder and Wim Wenders PBS* (17 September, 1999).

Rowe, Don and d'A Jensen, Richard: *Baroque Guitar for the Modern Performer. A Practical Compromise*. Guitar Review, #49, Fall 1981.

Sorhegui, Arturo. *La trascendencia de la legislación en la evolución del puerto de la habana (1520 – 1880).* Consultado: Agosto 25, 2010, http://www.estudiosatlanticos.com/aehe_files/Arturo_Sorhegui.pdf.

Sublette, Ned: *Cuba and its music*. Chicago Review Press, Inc., 2004.

Timba.com: *NG La Banda*. http://www.timba.com/artists/ng-la-banda.

Torres, Dora Ileana: *Del danzón cantado al Chachachá* en: Giro, Radamés: *Panorama de la música popular cubana.* Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1998.

Torres, George: *Encyclopedia of Latin American Music*. https://books.google.com/books?id=MX5BXxjwV9cC&pg=PA106&lpg=PA106&dq=Desi+Arnaz+un+dos+conga&source=bl&ots=jTwJOiaMlm&sig=XkDK7FeiWGDmHe5ZY88_BvvPEm4&hl=en&sa=X&ved=0CCYQ6AEwAmoVChMI8uHd0f_AyAIVyCYeCh2HWg3t#v=onepage&q=Desi%20Arnaz%20un%20dos%20conga&f=false.

Wikipedia: Afro-Cuban All Stars. https://en.wikipedia.org/wiki/Afro-Cuban_All_Stars#cite_note-ACASToda-3.

Wikipedia: *Antoio María Romeu*. https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_Mar%C3%ADa_Romeu.

Wikipedia: Buena Vista Social Club. https://en.wikipedia.org/wiki/Buena_Vista_Social_Club#cite_note-interview-5.

Wikipedia. *Conga (instrumento musical)*, https://es.wikipedia.org/wiki/Conga_%28instrumento_musical%29.

Wikipwdia: *Conjunto Casino*. https://es.wikipedia.org/wiki/Conjunto_Casino.

Wikipedia: *El piano clásico en Cuba*. https://es.wikipedia.org/wiki/El_piano_cl%C3%A1sico_en_Cuba.

Wikipedia: Fania All-Stars - https://en.wikipedia.org/wiki/Fania_All-Stars.

Wikipedia: Guitarra Clásica en Cuba. https://es.wikipedia.org/wiki/Guitarra_Cl%C3%A1sica_en_Cuba.

Wikipedia: Miami Sound Machine. https://en.wikipedia.org/wiki/Miami_Sound_Machine.

Wikipedia: Música Electroacústica en Cuba. https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Cuba#cite_note-Neil-37.

Wikipedia: *Reggaeton*. https://en.wikipedia.org/wiki/Reggaeton#Cuba. Wikipedia: Revolución cubana. https://es.wikipedia.org/wiki/Revoluci%C3%B3n_cubana#La_Revoluci.C3.B3n_en_el_poder.

Wikipedia: *Rock en Cuba*. https://es.wikipedia.org/wiki/Rock_en_Cuba.

Wikipedia: Salsa music. https://en.wikipedia.org/wiki/Salsa_music.

Wikipedia: *Sonora Matancera*. https://en.wikipedia.org/wiki/Sonora_Matancera.

Youtube: *Buena Vista Social Club – Cienfuegos tiene su guaguancó*. https://www.youtube.com/watch?v=aZFAKZwtYdI.

Youtube: *Gloria Estefan and Miami Sound Machine* – Conga. https://www.youtube.com/watch?v=54ItEmCnP80.

Youtube*: Los Van Van de Cuba, 1984 - Será Que Se Acabo – Live. Juntos a las 9.* https://www.youtube.com/watch?v=NK2ER7YugtU.

Youtube: *Nostalgia Cubana – Los Van Van – Bola de humo* - https://www.youtube.com/watch?v=6JtPcgYFUSI.

Youtube: *Salsa música Sierra Maestra. Mi música es tu música.* https://www.youtube.com/watch?v=PtLHLnXYFVQ.